

CONST. CIOPRAGA

PERSONALITATEA
LITERATURII ROMÂNE

PERSONALITATEA — UN MOD DE CONVERGENȚĂ

Prin dilatarea sensului primordial, — fenomen semantic obișnuit — se vorbește, nu fără dreptate, de *individualitatea* unei culturi în raport cu altele. Convențiile, în materie de limbaj, sînt nenumărate. Deși strict legată de individual (*Höchstes Glück der Erdenkinder/Ist nur die Persönlichkeit*, citim în *Faust*), noțiunea de *personalitate* poate deveni, la rîndul ei, grație unui proces de reprezentări analogice, o noțiune-sumă. Putem pune în discuție personalitatea unei literaturi? Franța, constata Ernst-Robert Curtius, „n-a produs nici un Dante, nici un Shakespeare, nici un Cervantes, nici un Goethe“, dar „posedă în schimb o literatură dotată, în ansamblul ei, cu o incomparabilă personalitate“ ⁽¹⁾. Eminescu, pentru noi, este o personalitate rezumativă: unul în toți. Într-o literatură cultă cu oarecare trecut, există *stiluri individuale*, condiționate de o multitudine de factori, și un *stil național* (M. Ralea), concretizat în anumite dominante. Discontinuitățile, contradicțiile chiar, nu pulverizează ideea de originalitate. Trăsături ca acestea se întîlnesc la indivizi și la grupuri sociale. Spiritualitatea popoarelor se autorevelă în creație, *in acto*, care înseamnă opțiune, dialog cu existența, apel la eternitate, altfel spus: un mod de a polariza energiile și de a le conferi semnificații. Vom distinge, așadar, o unitate de stil a sculpturii eline, traducînd un anumit ethos, și un ritm interior, solar, în muzica italiană. De ce noțiunea de personalitate să fie ra-

portată numai la indivizi luați în parte, nu și la o literatură, în totalitate? Cu toate că, în impulsul lui inițial, scrisul este un act eminamente individual, oamenii de literă revelă ceea ce le dictează, într-un mod sau altul, momentul istoric, evenimentele, pe scurt societatea cu structura ei. Influențați de aceasta, scriitorii mari, reprezentativi, fixează, modelează estetic și prind în încheieturi, la rându-le, fizionomia timpului lor.

Așa stînd lucrurile, într-o privire panoramică părțile componente ale unei literaturi (scriitori, opere) nu-și pierd individualitatea; alăturîndu-se, regroupîndu-se, completîndu-se, părțile scot în relief semnificații dominante, care, la un alt nivel, afirmă o personalitate-sinteză. Sadoveanu, Blaga, V. Voiculescu, luați împreună, se potențează reciproc, sugerînd mai viu o anumită direcție spirituală, decît considerîndu-i izolați. Să cităm aici formula *personalitate principală* și aceea, derivată, de *personalitate secundară*, într-un raport de perpetuu relativism, moduri coexistente la individ, vizibile, de asemenea, într-o literatură. Descifrînd dialectica fenomenului în genere, un comparatist fin pune în circulație, nu de mult, conceptele de *constante* și *variabile*, ca realități complementare. Orice literatură e făcută dintr-un „concret fugitiv și din elemente care durează”, de unde dificultatea — pentru observatori — de „a detecta în eternul *variabil* — constantele ascunse” (2). Nu dintr-o adițiune mecanică a faptelor va rezulta, în final, imaginea întregului, ci prin *sinteză în planul ideilor*, pe verticală, o astfel de sinteză avînd ca finalitate explicarea marilor vocații în mersul lor către un destin. Care sînt, deci, constantele și variabilele literaturii române? Cum îi determină ele profilul, adică personalitatea? Iată întrebări.

Nu sîntem, ca literatură națională, nici tragici, nici excesiv exuberanți, ci așa cum ne-au fost împrejurările. Așa-numitul „tragic al istoriei”, vizibil în destinul multor națiuni, s-a convertit, la noi, într-o imensă voință de a trăi. Cînd, cu surîsul său sarcastic, Voltaire găsea că aproape totul este imitație, avea în vedere, se pare, capacitatea modelatoare a valorilor perene devenite patrimoniu general. Personalitatea implică însă altceva: aptitudine de *asimilare* și *iradiere*. Influențele sînt transformate, reprofile, potri-

vit unor scopuri precise. Cu alte cuvinte, specificul național, în aspectul său fundamental, înseamnă *diferențiere*, o deschidere spre existență în care se reflectă o conștiință colectivă. De o parte personalitatea ca realitate globală, sintetizatoare, înțelegea ca o suită neîntreruptă de revelații, de alta ideea de specificitate, sînt noțiuni interferente, conturîndu-se din perspectiva unui spațiu modelat de istorie, prelucrat neconținut, din mii de unghiuri. Marca acestui spațiu complex se observă chiar în situații speciale. Ca scriitori de limbă franceză, Panait Istrati și Eugen Ionescu exprimă, nu o dată, particularități ale spiritului românesc. În arta populară, element autohton, s-a observat tendința către stilizare și geometrism (3), ca „expresie a armoniei vieții” (Al. Tzigara-Samurcaș). Modernul Brăncuși, creînd în parte în mediu francez, imprimă operelor sale un caracter geometric orientat spre esențe. Dacă prin personalitate, *stricto sensu*, se înțelege unicatul, irepetabilul, aici avem în vedere personalitatea în sens larg, ca fenomen de congruență a unor destine multiple, afirmate în timp, sub semnul esteticului.

După primul război mondial se teoretiza, pe plan spiritual, formula de *convergență panumană* (Romain Rolland), în scopul prevenirii violenței. Tehnica modernă contribuie, cu mijloace variate, la o rapidă revărsare a conținutului național în cultura generală, încît, sub acest aspect, se pune accent, astăzi pe ideea de comunitate umană solidarizată prin cultură (René Maheu: *Civilizația universului*). A crede însă într-un universalism în abstracto, fără puncte de contact cu solul național, este o utopie. Privim în universal, dar păstrîndu-ne identitatea; contribuim la progresul uman, însă aducînd în concert timbrul vocilor noastre. André Berge, autor al unui eseu subtil (*L'Esprit de la littérature moderne*), se referea în 1930 la unii tineri frondeuri, gata să întemeieze „o școală pe care ar fi numit-o «Universalism», fiindcă desigur trebuie să găsești un cuvînt în *ism* pentru a impresiona pe neavizați. «Să fim eterni, zicea destul de naiv manifestul lor. Să nu scriem nimic care să nu poată fi citit și înțeles de indivizi din toate epocile». Conștiința de sine, ca bază de plecare și girant al autenticității, impune situarea în timp și în spațiu. A-ți valorifica spiritul obligă a te descoperi întii ție însuși și numai astfel

să conlucrezi în direcția totalității. Sadoveanu, Arghezi, Blaga fac infinit mai mult pentru cunoașterea noastră în universalitate, decît cîteva zeci de scriitori preocupați în exclusivitate de aplicarea unui limbaj estetic „universal“.

Cineva ar putea obiecta că nu se știe, decît aproximativ, ce este specific național în cutare literatură americană, reprezentată în parte de scriitori alogeni. Nu afirma Paul Valéry că America ar fi „une production de l'esprit européen?“ Eseiul francez venea însă cu o precizare : „Europa a trimis în cele două Americi mesajele sale, creațiile comunicabile ale spiritului ei, ceea ce ea a descoperit mai pozitiv, și, în totul, ceea ce ea are mai puțin alterabil la transport și (rezistent față de depărtarea condițiilor generale). S-a operat o veritabilă «selecție naturală», care a extras din spiritul european produsele sale de valoare universală ; dar ceea ce acest spirit conține ca prea convențional sau prea istoric rămînea în Lumea veche“ (4). Din fondul național, numai anumite elemente au șanse să intre în universalitate, acestea în măsura în care comunică un mesaj.

Dificultățile definirii a ceea ce numim *personalitatea literaturii române* — aceasta văzută din chiar interiorul ei — sînt, nici vorbă, mari. Din nefericire, doar în puține cazuri ni se oferă păreri din afară (de peste hotare), în parte contradictorii. Departate de orice fanatisme și apologie, dar cu voluptatea adevărului, sinteza aceasta reprezintă în esență *puncte de vedere*, poate mai exact o *meditație* despre literatura română în raport cu alte literaturi romanice sau de alt gen. Alte perspective sînt nu numai posibile, dar și necesare. Luciditatea ne obligă să declarăm, *magna voce*, că dacă ritmul construcției nu e totdeauna acela pe care l-am căutat, în cazurile în care este onorabil acest ritm se reazimă pe valorificarea sugestiilor mai vechi. Toți sîntem debitori înaintașilor. Nimic nu se naște din vid...

I

CONSTANTE ȘI METAMORFOZE

„Nici o literatură puternică, sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși, la rîndul ei, de spiritul aceluia popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului național... Fără îndoială, există talente individuale, dar ele trebuie să intre cu rădăcinile în pămînt, în modul de a fi al poporului lor, pentru a produce ceva permanent“.

(M. EMINESCU)



DESPRE PERSONALITATEA LITERATURII ROMÂNE

FENOMEN dintre cele mai complexe, o literatură este suma unei multitudini de conștiințe individuale, care, prin intermediul limbii, se întâlnesc în conștiința socială și în mutațiile timpului istoric, aprofundind prin cuvânt fizionomia unui popor. Solidare între ele, creațiile reprezentative se constituie, simpatetic, în structuri ample, printr-un proces de complementaritate, întregindu-se reciproc. Ca principiu unificator, limba adună, polarizează și conferă o identitate. Vorbim mereu de epoci literare, termenul continuând să fie cu totul elastic. Ce altceva este, în fond, o epocă literară, decît un act de tezaurizare, o totalitate a cărților care rămîn? Firește, a cărților care-i rezumă spiritul. Trăsăturile stilistice ale unei epoci sînt, în general, mai tari decît voința individuală. Cîți scriitori au creat epocă, radical, *in assoluto*? Ca să luăm o formulă uzuală, „secolul lui Voltaire“ n-a fost frondeur și raționalist fiindcă așa l-a modelat ironistul, ci pentru că autorul lui *Candide* a concretizat strălucit *tendințe preexistente*. În ciuda modalităților personale, creatorii de literatură, — chiar dacă nu se exprimă congruent — se supun comandamentelor timpului, regăsindu-se pe platforme comune. Literaturile naționale, în devenirea lor, pun în valoare un stil propriu, — constare la îndemîna oricui. Nici o literatură, însă, fie ea oricît de mare, nu rezumă singură stilul unui timp dat: „Une époque se caractérise par l'unité de son style, — synthèse des diversités — ce qui fait que des correspondances éviden-

tes existent entre l'architecture et la poésie, les mathématiques et la musique. Une unité essentielle existe entre le château de Versailles et la pensée cartésienne, par exemple⁽¹⁾. Observația îi aparține lui Eugen Ionescu. Că un stil conține în substructura lui, ca element potențial, germeii unui nou stil, e fapt demonstrat. Există însă, anumite *permanențe interne*, mai puțin frapante pentru neavizați, trăsături ce definesc—dincolo de schimbări—comunitatea intersubiectivă care se exprimă într-o literatură anume. De la prototipurile arhaice, cu aerul lor naiv, elementar, pînă la mostrele artei moderne, între scrieri foarte distanțate circulă un fluid spiritual mai mult sau mai puțin sesizabil. De la Varlaam și pînă la Sadoveanu urechea unui rafinat va distinge, nu fără emoție, o rezonanță colectivă.

Interferențele între sute de scriitori, reprezentînd sute de stiluri individuale, sînt de ordinul imanenței, afinitățile fiind determinate de contactele acestor scriitori cu istoria și regimul geografic, de atitudinea marilor grupări sociale în fața universului, — și nu mai puțin de apetența pentru ritmuri, pentru lumină, culoare și celelalte. Într-o literatură domină coarda epică, interesul pentru lumea fenomenală, dinamismul, în alta reflecția sau accentul liric, contururile viguroase orilucrătura în filigran. Cu toată cariera romanului de „capă și spadă”, în literatura franceză marile elanuri epice lipsesc. *Le Français n-a pas la tèle épique* ... — conchidea un critic, pe marginea unei epoei voltairiene. Patosul, în schimb, face ca vechea literatură spaniolă să apară subliniat expansivă, eroicul dezlănțuind, totdeauna, acolo, aprecieri superlative. Barrès, cel din *Du Sang, de la volupté et de la mort*, adoră Spania pentru că ea produce : „la plus violente vie nerveuse qu'il ait été donné à l'homme de vivre ...” Sîngele, focul, coexistă paralel cu exaltarea, și în pictura sacră; la El Greco, lumea întreagă se prefăce într-un fel de foc al pasiunilor. Fără nota tipică de spectaculos, ce ar mai fi vibrantul *romancero* sau *El Cantar de Mio Cid*? Tot ca *spectacol* rețin atenția atîtea scene din romanul lui Cervantes. Castilienii sînt „poporul cel mai fierbinte și cel mai limbut (más parco en palabras) al Romaniei”, zice Karl Vossler⁽²⁾. Literaturii franceze — clară, logică, elegantă — i se găsească alte trăsături, fiind, după Brunetiere „în mod esențial sociabilă sau socială”, fapt confirmat, de

altminteri, și de un observator din afară, germanul Friedrich Sieburg : „En effet, cette littérature, qui par la richesse de l'expression, par la somme de ce qui est décrit, analysé, ordonné, par son niveau et son caractère humain, est supérieure à celle de tous les autres pays, n'est pas détournée de la vie sociale, mais au contraire en forme une partie intégrante. Elle n'oppose pas l'expérience aux valeurs générales, mais au contraire les confirme. Elle veut organiser les valeurs, consolider la société, exprimer des types sociaux et non les combattre”⁽³⁾.

Cînd însă, trecînd la comparații, Brunetiere vede literatura engleză ca preponderent *individualistă*, iar italiana ca o literatură ce „s-ar putea numi *artistică*”⁽⁴⁾, e departe de a le diferenția profilul. Brunetiere nu scoate în evidență, prin izolare, o latură cu maximum de relief. Artistică în grad înalt este, mai mult ca altele, literatura franceză însăși. Pe de altă parte, cum ar putea fi ignorat caracterul eminamente social al literaturii ruse? Trebuie să se țină seama de esențe, dar și de *detalii*. Într-un climat stimulator cum este cel italic, literatura s-a confruntat, profitabil, cu artele plastice și muzica; epopea din *cinquecento* s-a transformat în spectacol de operă. Pe lîngă dominante de suprafață, comune adesea unui grup de popoare, trebuie puse în valoare datele care exprimă firea intimă. A revela aceste particularități înseamnă a face radiografia unui fenomen plurivalent, imposibil de explicat fără a face apel la istorie și filozofie, la sugestiile etnografiei, la relațiile cu alte literaturi, fiind dovedit că nu există cultură care să nu fi împrumutat de la altele. Romanticismul german a ieșit din alte împrejurări decît caligrafia japoneză. Literatura unui popor este, în rezumat, un autoportret colectiv, amplu tablou în mișcare.

1

Despre conștiința fenomenului autohton. — Nu e de conceput literatură cu identitate proprie, care să nu aibă un cadru specific, o cauzalitate istorică, un resort etnografic. Există, prin urmare, un *genius loci*, nu ca element irațional, metafizic, ci ca sinteză a factorilor psihofizici definind o

realitate în mers. Psihologia poporului român reflectă, potrivit celor mai diverși observatori, trăsături ale spațiului de origine, „variat, echilibrat“, „de o autentică noblete și frumusețe“, acestea constituind „un îndemn la cumpănire și clară viziune“⁽⁵⁾. În interiorul arcului carpatic sau pe versantele exterioare, pînă la Dunăre, se va distinge, în planul moralei practice, idealul *omului de omenie*, calitate implicînd toleranță, blîndețe, un sentiment al umanului, cristalizat într-o lungă confruntare cu violența și neumanul. Particularitatea sufletească ce decurge de aici, subliniată divers în literatură, e ceva analog cu latinescul *amoenitas* = comportare blîndă, temperanță. Miron Costin îi făcea elogiul caracterizînd pe moldoveni în raport cu italienii, „oameni iscușiți, la cuvînt stătători (...), blînzi“, iar față de „străinii dintr-alte țări nemărețe îndată tovarăși, cum ar fi cu ai săi, cu mare omenie“⁽⁶⁾. Ar fi semnificativ un studiu despre frecvența termenului *blînd* la Eminescu și Sadoveanu, examen pe care-l va întreprinde, poate, cineva. Argehi constata și el același echilibru general, refractar extremelor: „N-am avut niciodată nici sfinți și nici un sclerelat strălucit“ Pe scurt, formula *om de omenie* configurează, în comparație cu francezul *honnête homme*, altceva: — „l'homme humain par excellence, plus naïvement humain que l'honnête homme de la courtoisie mondaine“⁽⁷⁾. Mai autentic, deci.

Nici un inițiat în filozofia culturii nu ignoră, — procedul ar fi absurd — relațiile dintre spațiul fizic și stilul sufletească. Pe urmele lui Părvan, Sadoveanu emitea simple observații generale, nu de specialist, despre un „rai, unic prin fertilitate, al Daciei“, cu „locuitori statornici din cea mai adîncă preistorie“, cărora alții li „s-au adăugat cu vremea“, toți supunîndu-se, inevitabil „legilor lui firești“ ...⁽⁸⁾ Lucian Blaga, de la un alt nivel de informație, relua ideea de *supunere la legile firești*, vîrsînd-o în conceptul savant de *matrice stilistică*, acesta vulnerabil în măsura în care accentul cade excesiv pe „determinantele spirituale“. Din teoria sa stilistică, filozoful elimină, deliberat, datele riguroso istorice („situarea istorică“), utilizînd pentru constituirea unei viziuni proprii „faptele, esența și substratul lor“. Prin „misterul singelui“ sau prin „apriorismul stilistic, al cărui cuib și vatră e inconștienul“, explicația particularităților eșuează

însă în speculație. De reținut e, totuși, constatarea largă că „există o vie matrice stilistică“, iar în cadrele acesteia fenomenul românesc „ne apare ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări“⁽⁹⁾. La astfel de *latențe* s-au referit, în timp, Hasdeu, Eminescu, Sadoveanu, Mircea Eliade, alții de asemenea, aducînd în discuție (cu anumite nuanțe) fondul arhaic, mai mult bănuț decît cunoscut, de aceea susceptibil de controverse. Ipotetic, Hasdeu atribuia dacilor geniu poetic (*Perit-au dacii*?, 1860), îi vedea apropiați miturilor, puternic tentați de un orizont metafizic. La Eminescu, timpul istoric se dizolvă treptat într-un timp legendar, nedivizat în ani și zile, protagoniștii din postumele dacice (*Miradoniz*, *Gemenii* și celelalte), zei sau oameni de rînd, beneficiind de un miraj al depărtării. Poetul cu lecături întinse nu e obsedat de o exactă *imago rerum*, ci de una *posibilă*, acceptabilă etic. O fantezie stilizatoare operează cu mari entități, preferînd amănuntului fastidios linia simplă, cîteva dominante amplificate simfonic, cîteva categorii pure, — un con făcînd să acționeze registrul idilic sau tragicul. Un rai al Daciei și un climat spiritual în tensiune sînt la fel de posibile, de unde dublul registru: elogiul „dacilor giganti“, „mărirea veche“, eroicul în perspectivă mitologică, un aer de exaltare dar și prezența unui fior tragic. Sadoveanu, asemănător ca viziune, se declară „onorat de a fi coborîtor din băștinașii care erau sub oblăduirea vestitului Burebista“.

La Roma, la Napoli și în alte părți ale Italiei, zeci de sculpturi reprezintă daci. Nimeni nu pune să taie în marmură portretul adversarului învins, dacă acesta a fost înșignificant. Altminteri, Cezar n-ar fi scris nici el despre gali, care au fost niște daci ai occidentului. Literatori și istorici francezi mai vechi fuseseră *celtomanii*. Ca mod de contrabalansare a contestatarilor rösslerieni, austrieci, Eminescu opunea mitul dacic, insistînd pe vechimea moștenirii preromane. Unii au vorbit de exagerări în noua direcție, de o cădere în *thracomanie*. Ce au devenit formele arhetipale dace? Prin romanizare intensă, fondul psihologic thracodacic n-a dispărut fără urme, însă elementul latin, mai solid, reprezentînd o civilizație avansată, a imprimat populației combinate, preromâne, un aer specific. Vechilor trăsături umane, precum nevoia de libertate și eroismul, li

s-au aliat caracteristici sufletești noi, între care claritatea gândirii și simțul proporțiilor.

De la retragerea romanilor (275) până la întemeierea unei Țări românești „supt un domn al cărui nume — *dominus* — înseamnă împărat”, s-au menținut (precizează N. Iorga) contacte cu așezările romanice din insulele Adriatice, de pe coasta ragusană și de aiurea. Toate formau împreună cu „populația dunăreană și carpatină o singură lume romanică”⁽¹⁰⁾. Contacte ca acestea, cu romanitatea apuseană, erau o necesitate, răspunzând înrudirii cu celelalte neamuri ale Romaniei. Ideea de *hereditas romana*, traducând conștiința descendenței latine, o dezvolta după Ureche, alt cronicar. „Cine au fost la Italia, să vadă pre italieni, să ia aminte, nu-i va trebui mai mare dovadă”, privind similitudinile noastre temperamentale („firea”) și etice („obiceiuri”) cu peninsularii. Indiferent de provincie, adaugă Miron Costin, „numile cel drept de moșie ieste *rumân*”,⁽¹¹⁾ argument decisiv, ulterior intrat în conștiința publică.

Într-o definiție concisă, Camus considera că istoria este un rezumat al faptelor: „*le signe des faits en bref*”. Pe o mare întindere, istoria noastră stă sub semnul tensiunii dramatice. Fapta, creația, s-au lovit de obstacole imense, între care invaziile popoarelor migratoare din răsărit și lunga dominație otomană. Aminarea, reluarea, temporizarea silită au marcat, inevitabil, literatura. Nu posedam în secolul al șaisprezecelea o limbă literară, eram la *izvoarele* ei. Secolul următor, care putea fi unul de Renaștere tardivă, îi apărea lui Costin în tonuri sumbre, „covârșit de mari greutate”, de vremi „cumplite”. Sentimentul costinian al *cumplitului*, contemplat la distanță, reprezintă, aproape simbolic pentru epoca respectivă, o formă a conștiinței tragice, în neputință de a sfărâma limitele. Printr-o meditație ca *Viața lumii*, se adresează contemporanilor un cerebral, poate cea mai profundă conștiință a veacului său pe pământ românesc.

În literatură, în domeniile gândirii, Franța s-a afirmat de timpuriu. A explica fenomenul numai prin unitatea limbii ar fi insuficient, totuși aportul acestei unități este imens. Printr-o astfel de coeziune (remarcă împreună cu alții F. Sieburg), francezii „au devansat alte popoare cu câteva secole” (*Dieu est-il français?*, p. 192). Față de alte litera-

turi, noi am avut, pe un teritoriu mult timp fragmentat istoricește (cu regimuri în conflict), privilegiul unei limbi solidare, instrument de origine romanică, provenind din ramura orientală a latinei. „Întreaga temelie a vorbirii”, nota sagace Miron Costin, „se ține pe limba latină, și o parte din cuvinte stau neschimbate nici măcar cu o literă”⁽¹²⁾. Studii statistice recente probează, într-un dicționar de „frecvență” al limbii române vechi (cu trimiteri la *Codicele voroneșean*, la *Coresi* și *Varlaam*), că aproape nouăzeci la sută din vocabular aparține fondului romanic. Aceeași *frecvență* se menține în poeziile antume eminesciene și în *Ballagul*⁽¹³⁾. Deși fondului fundamental i s-au adăugat, ca în alte limbi, elemente străine, în special vechi slave, explicabile prin contactele de ordin politic și religios, vocabularul, sintaxa sînt evident romanice. Surprinzător de exact s-a păstrat din latina populară structura unor descîntece, ca în acest document arhaic:

„*Pastores te invenerunt,
Sine manibus colligerunt,
Sine foco coxerunt,
Sine dentibus comederunt ...*”

„Ciobănașii te aflară,
Fără mîini te prinseră,
Fără foc te fripseră,
Fără gură te mîncară”⁽¹⁴⁾.

Despre ritmurile unor cîntece de copii se crede că derivă din acelea ale poeziei saturniene. Nu este exclus, consideră L. Gáldi, ca octosilabul românesc să derive din cel popular latin⁽¹⁵⁾.

Ulterior unirii Principatelor (1859) și constituirii statului român modern, mai mult încă după întregirea statului național în 1918, fenomenul *reromanizării* limbii — cum i s-a zis de către Sextil Pușcariu, Al. Rosetti și alții — lua aspectul unei utile restaurări. Paralel cu transformările de ordin politic, social, sau de alt gen, lexicul asimilează rapid numeroase elemente neologice, în special franceze, a căror pătrundere masivă se explică, pe de o parte, prin afinități lingvistice, pe de alta prin largirea ariei de cultură. Aproximativ o treime din vocabularul curent al presei este, astăzi, de proveniență neologică. Termeni legați de realități economice de pe la o mie opt sute (ca să nu cităm secole mai vechi) au intrat în categoria arhaismelor.

Cultură folclorică și relații europene. — Căutînd munții pentru a rezista în fața dificultăților, înaintașii se plasau pe o poziție defensivă. N-a fost pur și simplu o „*retragere din istorie*“ (potrivit formulării lui Lucian Blaga), ci o modalitate practică de a conserva ființa națională. Condițiile pentru o literatură cultă lipsind, s-a dezvoltat lent, organic însă, una din cele mai compacte creații folclorice, încît se poate spune că aceasta a reprezentat mult timp conștiința de sine a poporului român. Pînă la Alecsandri și Eminescu, chiar după ei, nota Ion Pillat, poezia populară a deținut față de creația cultă „același rol pe care îl au, în alte literaturi mai vechi, perioadele lor clasice“ (16). Pe cînd alte literaturi au beneficiat de modelele clasicismului și Renașterii, literatura română, fără să fi rămas străină de impulsurile de la Atena, Bizanț și Roma, s-a instalat pe fundamentul generos al folclorului, crescînd prioritar din propria ei substanță. Situîndu-se pe temelile unui clasicism folcloric, acesta a constituit mai mult decît o *preparație*: o sursă și un model. Cele cîteva zeci de legende consemnate de Ion Neculce înainte de 1745 (*O samă de cuvinte*), precedă cu două decenii culegerea englezului Thomas Percy, cu mai mult încă primele colecții germane provenind de la Herder, de la Arnim, Brentano și ceilalți. În esență, folclorul a generat la români un stil cu un pronunțat caracter de clasicitate, verificîndu-se astfel opinia lui Lessing (din *Laocoon*) că popoarele, în fazele culturii tinere, urmează spontan principiile frumosului clasic.

Marile opere ale clasicismului greco-latin, cunoscute de cărturarii români relativ tîrziu, în secolul al șaptesprezecelea, n-au dus la conturarea unui curent; au format însă un suport pentru afirmarea tendințelor umaniste proprii, ceea ce e un cîștig important. În colegiile poloneze, moldovenii Grigore Ureche, Miron Costin și alții dobîndiseră o instrucțiune din cele mai temeinice. Fapt notabil, respectivele colegii țineau legături cu mișcarea culturală apuseană. Un muntean, Constantin Cantacuzino, unchi al lui Constantin Brîncoveanu, studiasse la vechea universitate din Padova în a cărei *Aula Magna* i se păstrează portretul, în grupul

străinilor iluștri. Toți cei numiți, cu o solidă conștiință a romanității noastre, utilizează în scrierile lor istorice mărturii din comentatori latini, iar ca oameni de cultură se interesează de filozofia și literatura anticilor. Contemporan cu Pascal și Racine, reflexivul Costin se referă la istorici de mărimea lui Dion Cassius, Eutropius, Quintus Curtius, dar și la Homer, la Esop, la instructivele *Vieți paralele* ale lui Plutarh, la Virgiliu, Horațiu, la alte nume cu rezonanță. Îl impresionase Ovidiu, din ale cărui *Pontice* a tradus frînturi. Cultura italiană, pe temelii clasice, — zice entuziast cronicarul — e „cuibul a toată dăscălia și învățătura, cum era într-o vreme la greci în Athina, acum Padova ...“ (17). Dosoftei versifica psalmi în stil popular. Costin, sedus de *rimos*, urmează modele clasice. Ce este existența? — se întrebă el în *Viața lumii*, meditație filozofică succintă (132 versuri) pe tema efemerității generale. Dacă astrele înseși sînt supuse, inexorabil, dispariției, — omul („spumă plutitoare“) e o „părere“, jucărie a destinului. „Unde-s cei din lume/ Mari împărați și vestiți? — iată o interogație retorică, pusă de unii în analogie cu memorabilul vers al lui Villon din *Ballade des Dames du temps jadis* („Mais où sont les neiges d'antan?“). Motivul e, în realitate, biblic, colorat, în rest, cu elemente din filozofia celor vechi și din cea a Evului-mediu, asociația sugerînd destinul tragic:

„Fum și umbră sînt toate, visuri și părere.
Ce nu petrece lumea, și-n ce nu-i cădere?“

Concomitent cu Nicolae Milescu, intrucîtva aventurier, autor al unui tratat în lăinește pentru janseniștii de la Port-Royal și al unui *Jurnal de călătorie în China*, (în rușește), stolnicul Constantin Cantacuzino (născut pe la 1640 aproximativ) apare ca om de cabinet, de cea mai temeinică erudiție. La mănăstirea Mărgineni, ctitorie a lui Cantacuzino, stolnicul adaugă bibliotecii moștenite cărți și manuscrise rare, în elină, latină, scrieri în franceză și italiană. Din modul cum era alcătuită biblioteca, se pot aprecia interfețele dintre umanismul latin, prin intermediul Romei, și cel bizantin, difuzat prin școlile înalte de la Constantinopole, cu unele ramificații în așezăminte de la București și Iași. Intellectual fin, cu relații peste hotare, istoriograful muntean e un umanist de suprafață europeană, care aprofundase

epopeile homerice, *Philosophia naturalis* a lui Aristotel, dialogurile lui Lukian, *Moralia* lui Plutarh. Îi erau familiare discursurile și epistolele lui Cicero, istoriile lui Tit-Liviu, discursurile și epistolele lui Virgiliu, odele lui Horațiu, *Metamorfozele* lui Ovidiu, scrierile lui Marțial și Terențiu. Cercetase pe lângă acestea, *Le vite degl'imperatori el pontifici romani* de Petrarca, adagiile lui Erasim, *De inquiringa veritate* a lui Malebranche, *Il Principe* de Machiavelli, scrierile lui Francesco Loredano și altele⁽¹⁸⁾. Cu strălucita personalitate a lui Dimitrie Cantemir (nume figurind printre celebritățile menționate pe fațada bibliotecii Sainte-Geneviève din Paris), umanismul românesc atingea în primele decenii ale veacului al optsprezecelea o culme din cele mai înalte. Prin neostenitul principe cărturar, cultura feudală românească pătrunde în circuitul valorilor europene, opera lui Cantemir aspirind către o cuprindere multilaterală a istoriei, filozofiei și literaturii. Studiile îndelungate la Academia grecească de la Constantinopole („filială spirituală a universității din Padova“⁽¹⁹⁾), cunoașterea literaturii greco-latine și a filozofiei neoaristotelice, profunda informare în orientalistă (arabă, turcă, persană), contactele cu realitățile occidentale și rusești, demonstrează un orizont intelectual unic, aproape neverosimil, în epocă. Pe plan literar, interesează *Istoria ieroglifică*, operă de anticipație românească și pamflet politic în limba română, redactat la Constantinopole. Personaje travestite în patrupele și păsări, alte apariții fabuloase, fac din *Istoria ieroglifică* o colecție de *maschere*, ca mai vechiul *Roman du Renard*.

Relațiile cu umanismul european, mai consistente în secolul al optsprezecelea, se reflectă pe de altă parte în diverse tălmăciri de aspect filozofic-moral (din grecește și latinește) și în circulația tot mai intensă a așa-numitelor cărți populare de tipul *Esopiei* și *Erotocritului*, pătrunse la noi prin filieră apuseană (după ce obținuseră acolo de mult o audiență largă), dar și prin filieră slavă. Lucru cunoscut, în a doua jumătate a secolului al optsprezecelea profesorii greci de la școlile noastre, militanți pentru eliberarea patriei lor, sînt receptivi la ideile înaintate ale literaturii franceze. Dînd traduceri în grecește din „toată marea literatură a secolului“, ei ofereau amatorilor, români ai vremii, din clasa boierească, acces către operele lui „Voltaire, Rous-

seau și Marmontel, ale lui Montesquieu, Mably, ale abatelui Barthélemy și ale lui Rollin, ale lui Condillac și Destutt de Tracy⁽²⁰⁾. Ulterior, comerțul cu cartea, prin intermediul librarilor apuseni, și difuzarea unor publicații periodice denotă că anumiți cărturari din Țările române erau destul de repede în posesia volumelor tipărite la Paris, Viena, Amsterdam, Londra. Transilvania neliberă nu face excepție. Cînd învățații Micu, Șincai și Maior, „cavaleri ai idealului național“, — cum i-a definit N. Iorga — descoperă, prin mijlocirea bibliotecilor de la Roma sau de aiurea, valorile culturii universale, rolul lor a fost acela de pedagogi și militanți. Cultura devine un mod al redeschetării politice. Literatura transilvăneană de la sfîrșitul secolului al optsprezecelea și începutul secolului al nouăsprezecelea stă, prin urmare, sub semnul iluminismului, avînd un accentuat caracter instructiv. Școala latinistă n-a dat expresie numai preocupărilor erudite, de natură istorică, filologică; a stimulat sistematic, totodată, conștiințele. În tălmăcirile și adaptările din poemele virgiliene sau din *Metamorfozele* lui Ovidiu, datorite lui Vasile Aaron și Ioan Barac, nu scapără talentul. *Țiganiada* lui Budai-Deleanu arată însă o asimilare temeinică a epopeii latine și a celei mai noi, italiene. Întinsul poem eroi-comic, detașîndu-se de modele, pune în valoare o conștiință originală.

3

Între elasicism și romantism. — Clasicismul, în literaturile vest-europene, în primul rînd în cea franceză, a fost expresia unui *program*. Codificat, devenit aproape un mit, umanismul greco-latin, reactualizat întîi în gîndirea Renașterii, opunea spiritualității curente *structuri-model*, cu funcție exemplificatoare, formalizantă. Un fel de autoritate instituțională acționează dogmatic, ordonator, împotriva tendințelor de eliberare individuală. Înscrierea în tipare seamănă, pînă la un punct, cu dictatura unui destin intratabil, emanînd dintr-un timp al perfecțiunii, închis în sine, timp pe care l-ar fi reprezentat desăvîrșit și exclusiv arta clasică. S-a dovedit, din unghiuri diverse, că la Racine, de pildă, există subtextual un fluid romantic, deci un mod al tensiunii personale,

intercalat acolo unde alții, beatificind modelele vechi, propuneau detașarea, antilirismul. Trebuia un Prometeu modern, un iconoclast, care, insurgent sublim, să delimiteze orizonturile. Lecția clasicilor antichității, sub raportul reprezentării convergente, trebuia stimată global, oarecum didactic, în spiritul preluării unor principii solide; pe de altă parte, eliberarea de canoane, paralel cu tendințele anti-feudale în ideologie, devenea o condiție a spiritului modern, dinamic, independent. Voltaire, care-și pune amprenta pe un întreg secol, n-a avut suficient curaj, de aceea veacul al optsprezecelea („*le siècle de Voltaire*“, secolul „luminilor“) e încă dominat de mitologie și înseși piesele frondeurului, personalitate europeană, acuză impresia de epigonism. Pre-romanticii (până la ivirea lui Lamartine), apoi revoluția romantică însemnau, aparent, o *antiteză*; aparent, fiindcă în fond romanticii păstrează din clasicism cultul dicțiunii desăvârșite și claritatea expresiei, ei detașându-se prin subiecte, prin soluții estetice, nu și prin disciplina interioară a frazei.

Literaturii române de la începutul secolului trecut i se descoperă elemente clasiciste mai mult de aspect didactic, nu ca efect al unei *conștiințe* clasice. Se observă, de fapt, un fenomen de bipolaritate, de balansare între clasicism și romanticism, fără ca preferințele să se afirme tranșant, încât tranziția de la o categorie la alta nu surprinde. Mai mult chiar, se constată că fondul liric (fundamental în folclor) tinde, în general, în literatura română, la o acomodare cu normele rațiunii, de unde armonizarea impulsurilor, potrivit fluxului și refluxului vieții, într-o sinteză largă. „Rationalizarea“ lirismului într-o perspectivă clasică suplă, ne-canonică, fiind caracteristică nu numai secolului trecut, ci și valorilor majore ale secolului nostru, fenomenul constituie, fără îndoială, una din particularitățile literaturii române, configurându-i originalitatea. Trebuie să se vadă în aceasta, totodată, un mod al umanismului românesc. Un ironist precum Caragiale, lucid în reacții, se autodefineste între amici, ca „sentimental“. Pentru mai multă eficiență umană în dramaturgie, un admirator al lui Caragiale, Mihail Sebastian, credea potrivit să valorifice scenic lirismul, elanul simpatetic, însoțitor al gândirii: „E nevoie să spun (zice Mihail Sebastian) că gândirea, meditația nu formează –

asa cum cred unii «specialiști» – un simplu leș nefericit al teatrului, și că, dimpotrivă, teatrul nu va putea fi salvat ca artă decât tot prin poezie și gândire?“ (21).

Un mod elocvent al fenomenului românesc de *recuperare* culturală (de „sincronizare“ ar fi spus Lovinescu) a fost interesul pentru epopee, *Țiganiada* lui Budai-Deleanu (prima variantă încheiată la 1800) fiind expresia ideilor iluministe în ordine social-istorică, a normelor clasice în ordine estetică. Construcție savantă, pigmentată satiric cu „fapte eroicești“, într-o reprezentare „ce se cheamă epicească“, îndărătul faptelor se structurează un sens critic contemporan, eposul devenind, în subtext, parabolă. Două condiții, cel puțin, au determinat propensiunea vechilor poeți spre epos: exemplele epopeii clasice greco-latine, plus acelea ale epopeii feudale, și anumite impulsuri autohtone venind din folclor, acestea din urmă, cu o specială vibrație afectivă, nutriend nevoia de extraordinar. Romanticismul, pe de altă parte, inculca scriitorilor din prima jumătate a secolului trecut un aer mesianic. Prin intermediul folclorului, mai precis prin intermediul baladei, scriitorii erau tentați, oarecum, de reprezentări epice, baladele fiind la noi un echivalent a ceea ce Vossler înțelegea prin *romances*. „Genul literar cel mai național și original“ al spaniolilor (22). Teza celebră a lui F. A. Wolf despre constituirea unei mari poeme epice prin amalgamarea unor fragmente compuse de autori anonimi (*Prolegomena ad Homerum*, 1795), a fost cu timpul repudiată. În ce ne privește însă, balada istorică a *preparat* cu siguranță o stare de spirit, iar folclorul, pus în onoare de romantici, pe plan european, răspundea aspirației către *monumental*. Exaltarea eroicului nu e, cum s-ar crede, o particularitate a vremii lui Homer: paralel cu nevoia de luciditate, există permanent o continuă nevoie de mit. Psihologic, în secolul al nouăsprezecelea (al unirii Principatelor și al creării statului român modern, istoria se cuvenea reactualizată din perspectivă eroică. Relațiile dintre național și universal luau dimensiuni noi, încât în concepția lui Kogălniceanu (la 1843), Suceava și Țirgovîștea reprezentau „mai mult decât Sparta și Atena“. Lui Alexandru al Macedoniei, lui Hanibal și Cezar, „eroii lumii“, li se preferă domnitori români, „eroii patriei“, care, inspirând ideea

de demnitate, puneau în mișcare ethosul colectiv. În afară de *Anatolida* („a căreia programă, preciza Heliade, era trasă încă din 1836”), epopee romantică, amestec de umanitarism iluminist și de ecouri biblice, de notat o *Traianida* și o *Mihaida*, nici una încheiată. De reținut „invocația” din introducerea la *Mihaida*, în care, „vrind a nu ieși din costumele consacrate epopeei prin Homer, Virgiliu, Tasso și alții”, Heliade respectă „aceeași cale a începutului”, în rest însă gândindu-se la un Mihai în viziune romantică, bărbat „sublim”, „zeul nostru”, „cu gladiul în mână”... Negruzzi n-a fost poet, dar proiectata lui epopee, *Ștefaniada*, din care dădea un fragment în 1837, merită o mențiune, ca și o altă *Traianida*, a lui Bolintineanu, ca și legendele lui Alecsandri (*Dumbrava Roșie*, *Dan, căpitan de plai*), toate înscriindu-se într-un capitol semnificativ.

Precum la clasicizării apuseni, se vorbea și la noi de modele eterne, de o literatură în spiritul *adevărului*, echilibrată, sugerind (cum propune transilvăneanul Barac) „o proporție harmonică a tuturor părților”, creație angajată etic și social, în vederea rotunjirii unui suflet. Tragedia elină, oda sau elegia, indiferent de gen, au ca notă comună *reflecția*, transformând sistematic realitățile externe în *realități interioare*, încît o piesă de Eschyl e de fapt o meditație. Dialogul nu vizează *dinamica vizuală*, ci incită la gîndire, pune probleme. Ce împrejurări vor fi determinat, după o preparație obscură, aptitudinea spre raționalitate, într-o cultură precum cea a Heladei, în care destinul reprezenta aprioric ideea de *absurd*? Tendințe spre generalizare, mai exact spre o *ilustrare alegorică* a ceea ce caracterizează în *universalitate* genul uman, sînt vizibile și în formele primare ale culturilor, iar etnologii au demonstrat fenomenul în zeci de colțuri ale lumii. Nu s-ar explica altfel, decît prin existența unui clasicism al popoarelor (firește clasicism ca mentalitate amorfă), nici vechimea fabulelor și „pildelor filosoficești”, nici difuziunea lor excepțională, nici persistența lor în timp. În fondul arhaic thraco-dacic, bazat pe experiențe comune spațiului european sud-estic, trebuie căutat și sentimentul cosmic din *Miorița*, și aspirația spre desăvîrșire prin *jertfă* din *parabola milică* a „meșterului Manole”. În acest cadru s-a pregătit, „în mii și mii de săp-

tămîni”, după amestecul singelui dac cu cel roman, ceea ce în spiritualitatea românească e *clasic* sau *romantic*. Ar fi simplist, ca în sensibilitatea literaturii române de pe la 1780 pînă pe la 1840 pentru valorile clasice (antice) și neo-clasice, să se vadă, cum s-a tot repetat, numai un fenomen de mimetism. Prin contacte de ordin intelectual cu acele *valori* (de care după căderea imperiului roman din răsărit, obstacole istorice ne separaseră), scriitorii, în majoritate modești, au avut însă revelația legăturilor (înterupte) cu propriul nostru trecut. Alecsandri, din dramele istorice, Davila, Sadoveanu din *Frații Jderi*, fără să fie clasicizanți, ilustrează ceea ce vrem să spunem: că esența clasicismului nostru nu trece obligatoriu prin Homer și Virgiliu.

Fie și la un examen sumar al *izvoarelor*, descoperim că Homer, Hesiod, Euripide, clasicii latini, poezia neogreacă, Metastasio, arcadienii, alți clasicizanți italieni, coexistă în conștiința premodernilor români cu Voltaire, dar și cu minorii Delile, cu Marmontel, Colardeau, Madame Dorat, cu ceilalți, promotori ai poeziei galante. Ei pot fi citați, într-un mod sau altul, în legătură cu Văcăreștii, cu Conachi, cu multilateralul Asachi, dar sînt aceștia *creatori*? Cultura latină, promovată în cadrul „Școlii ardelenice” (cu efecte discutabile în ordine lingvistică), mai tîrziu traducerea din dramaturgia secolelor al șaptesprezecelea sau al optsprezecelea, în atenția organizatorilor de spectacole de amatori la Iași (1816) și București (1819), n-au luat conturul unui curent distinct.

În măsura în care scriitori astăzi uitați s-au conformat limbajului mitologizant, convențional, voindu-se „clasici”, rezultatele s-au dovedit submediocre, comparabile cu acelea, ulterioare, ale *academismului* în artele plastice. Iritat de atita mitologie inutilă, Kogălniceanu (care nu e un anti-clasic!) contesta violent, împreună cu alții, avalanșa de „compuneri” imitate, artificialitățile în care „la fiește care rînd (...) nu găsești decît muze și iar muze; cînd Mars, cînd Ares, Aheron, Dafnis, Tirsis, și toți zeii din Olimp și Tartar ...”⁽²³⁾.

Din fișele de „influențe”, depistate la un literator sau altul, nu rezultă concluzia unor disocieri totale, ca în literatura franceză, unde Corneille e clasic iar Lamartine romantic. Cine face apel la migăloasele studii ample (utile, incon-

testabil, pentru istoria literară), consacrate clasicismului, respectiv, romantismului românesc, are spectacolul unui teren ambivalent, foarte alunecos, astfel că, de pildă Asachi, Heliade, Kogălniceanu, Russo, Negruzzi, alții în serie, figurează și într-o categorie și în cealaltă. Tentativele de *departajare*, de încadrare într-un sistem delimitat, nu pot fi duse la capăt, fenomenul de *dublă solicitare* observându-se evasi-identice în literatura italiană sau în spaniolă. Este aproape imposibil să numești un scriitor român în întregime clasic sau fundamental romantic, caracteristic la cei mai mulți fiind procesul de *complementaritate* și *sinteză*. Se vede de aici că nu există un clasicism și un romantism: există *clasicisme* și *romantisme*, în funcție de fondul istoric și social, de spiritualitatea specifică diverselor popoare. Nu putem discuta despre un clasicism sau de un romantism românesc ca despre niște curente, dar le putem considera drept ceea ce sînt: niște aspecte *tipologice*, moduri existențiale într-o relativă independență (deci neexcluzînd similitudinile) față de manifestările de acest gen din alte părți. Recunoscîndu-ne, așadar, o *matrice stilistică* proprie, trebuie să vedem în ele, într-o dialectică social-psihologică proprie istoriei și spațiului nostru, moduri ale spiritualității românești. Nu prin ceea ce am preluat, ca oricare alt popor, de la clasicii Heladei sau de la romantici, ne putem verifica profilul; ne putem însă afirma prin fondul autohton, acela care a asimilat și transformat împrumuturile, făcînd să rămînem, dincolo de evoluțiile necesare, noi înșine.

Ca fenomen cultural în genere, profilat tîrziu, refractar unui program, „clasicismul românesc“ a fost de fapt un *sub-clasicism*, anacronic în raport cu modelele exterioare, pe cînd romantismul literar, — sau ca mentalitate socială — s-a dezvoltat mai degrabă *sincronic*, dacă avem în vedere situația de pe la 1830 pînă la jumătatea veacului. Tentați să se realizeze în epoei, creatorii cu veleități clasice se puneau în postura unor constructori de piramide grandioase, însă fără disciplina de rigoare, de unde eșecul inevitabil. Un romantism care visează, paseist sau mesianic, își conjugă tentațiile cu acelea ale unui romantism militant. Literar și extraliterar, epopeea visată de romantici n-a fost numai posibilă, dar s-a și realizat, la modul simbolic, în construcții

prevestind Unirea. Altfel spus, curentul „duhului național, toată mișcarea de renaștere, elanul civic revoluționar din epocă, expresie a dezvoltării unor forțe interne antif feudale, dar și a unei conjuncturi mai largi, în cadru european, — toate acestea au, într-un fel sau altul, amprente romantice. Modelele exterioare de tip depresiv, elegiac și solitar, nefiind adecvate etic momentului, care cerea dimpotrivă energie, romanticii români subordonează sugestiile din afară unor modele interne, poate nu îndeajuns de cristalizate, discernabile totuși, în creații orale. Romantismul românesc nu e unul de aspect *doctrinar*, după cum nici clasicismul nu reprezenta la noi triumful vreunei *orientări teoretice* solide. Că și într-un caz și în altul s-au înregistrat dezbateri, că partizanii lor s-au angajat în polemici, acestea sînt lucruri știute, și în măsura în care clasicismul a avut un caracter *circumstanțial* (bazat pe o anumită *permanență* spirituală), romantismul răspundea și el unei mentalități de epocă, în care proliferaseră alte trăsături spirituale latente. Fiindcă momentul istoric de efervescentă reclama afirmarea sufletului național (în scopuri politico-sociale urgente), limbajul oarecum universal al clasicismului, moderația acestuia erau mai puțin eficiente decît rostirea *angajată*, fierbinte, a romantismului militant, limbaj ce se integra unei active pedagogii a națiunii. Psihologia romantică, revendicativă, combătînd tot ce era *ancien régime*, era expresia unei necesități, drept care clasicismul avea să fie pus între paranteze. Nu osîndit, ci numai lăsat în suspensie.

Cu toată pluralitatea formelor, în structura romantismului francez, spiritul de *opozitie* față de rigorile clasice e o notă comună, de unde o latură protestatară, individualismul à *outrance*, deschiderea către orice schismă. De altă factură, în raport cu spațiul psihologic-social diferit, romantismul german impregnat de folclor și filozofie idealistă, balansează între fascinația fantasticului și idealul reformării societății, spiritul herderian influențînd atît în direcția sensibilității cît și în aceea a elanului faptei (*Sturm und Drang*). La romanticii români, accentele macabre, magicul, nuanțele oculte, sînt nu numai restrînse, dar și nesemnificative. Trebuie să trecem într-o altă etapă, la Eminescu, adică atunci cînd romantismul european era depășit (un subromantism), pentru a descoperi o romantică de tip

oniric, elemente astrologice, halucinații, un fabulos în care mitul geto-dacic se întretaie cu mitologia germanică sau cu ecouri din mistică indiană. Nu scriitorii pesimiști, lamartinienii, nocturnii à la Young, afectând *le mal du siècle*, caracterizează romantismul anterior lui 1848. Grație unui fenomen etic de *nemulțumire pozitivă*, tema ruinelor (după Volney un fel de modă), se transforma, — la Cîrlova, la Heliade și ceilalți — într-un gen de meditație cu funcție oraculară, patriotică. În locul stilului *rêveur*, solitar, devorat de tragism, în care frapează tortura intimă, anxietatea, — romantismul preeminescian, îmbibat de sevă populară, se afirmă pe un fundament social specific, subliniat energetic, decis să dinamizeze. Oda patriotică, balada, legenda istorică, literatura cu mesaj, patosul hugolian conferă personalitate unei generații convinse de necesitatea acțiunii, răspunzînd manifestului atît de fecund în urmări al lui Kogălniceanu, de la *Dacia literară*.

De la sine înțeles că un romantism ca acesta, antipa-seist, neagă ceea ce în alte spații se înțelege prin „*die gute alte Zeit*” sau prin „*le bon vieux temps*”. Sub raport estetic, la Alecsandri, la Bălcescu, la Russo și ceilalți, romantismul este expresia unui panlirism prospectiv, în care cercetătorul de peste veac descifrează, ca într-un corpus documentar, mutații tipice în structura unei epoci, implicit imaginea pe care cei în cauză și-o făceau despre societatea viitoare. Nu ne surprinde că în plin romantism, urmînd o dialectică a echilibrului, spiritul realist își spune cuvîntul: *fi fiziologiile*, schițe de tip balzacian semnate de Negruzzi, de Alecsandri, de Russo și ceilalți, stau dovadă. Ideea de *datorie*, în cadrul acestui *risorgimento* implică un acord plenar al conștiinței cu fapta, motiv pentru care la pașoptiști, în ansamblu, profetismul, accentul, solicită mai mult decît perfecțiunea frazei. *We have to improve the world!* ... „Trebuie să îmbunătățim lumea”, — puteau spune ei, recurgînd la o propoziție a lui Emerson.

Conciliere, *echilibru între antileze*, nu o dată *sinteză*, acesta e fenomenul în ansamblu. Intrînd în structura spiritualității românești, alianța *clasic-romantic* se redimensionează, reafirmandu-se periodic, pe o traiectorie unduitoare. De la Miron Costin pînă la Blaga, la Al. Philippide și ceilalți,

lirismul își asociază meditația, reflecția, aspirînd la o cuprindere a destinului uman universal. Clasicii francezi nu procedau altfel, luînd insistent în considerație omul moral, ca ființă eternă. Precum în literaturile neclasice, de observat, pe de altă parte, în literatura română, interesul pentru natură, interes nu atît ca plastică și descripție, cît ca mijloc de sondare a unor zone misterioase ale sufletului. „*Il n'y a ni classiques, ni romantiques, tout ça c'est des bêtises!*” — declara, bravînd lucrurile, Moréas, simbolistul devenit clasicizant. Putem vorbi — cum anticipasem — de un orizont clasic românesc de aspect larg, ca *mentalitate*, mai rar ca limpede concepție asupra vieții. Nu ni s-a transmis, ca la francezi, după o lungă pregătire, un spirit clasic, inoculat multiform, — prin influențe convergente — venind din arhitectură, din arta statuară, din literatură. Există însă un clasicism de natură *structurală*. Înțelegem prin aceasta un echilibru dat, organic, nu însușit prin cultură. Cine se apropie de Negruzzi fără prejudecăți, constată, în ciuda impulsurilor romantice, prioritatea fondului clasic; relatînd, de pildă, un act scelerat al Lăpușneanului, masca naratorului păstrează o detașare clasică; profilurile schițate în *scrisori*, îmbibate de ironie, aparțin, s-ar zice, unui moralist din familia lui La Bruyère. Și Alecsandri, ca autor de pasteluri, e clasic prin temperament, echilibrat, surizător; în momentul dramelor romane, horațianul de la Mircești își motiva preferința: „Pe măsură ce înaintez în vîrstă, citesc mereu pe clasici”. Intră, dealtminteri, în dialectica generală a existenței, tendința limpezirii prin sintetizarea experiențelor ontologice. Eminescu însuși, „prin eleatismul lui — observa G. Călinescu — se orientează, în ultimii ani, spre un veritabil clasicism, patetic, abstract”. (24) Prin raportarea efemerului la universal, poetul ajunsese la relativizarea pesimismului propriu.

Clasic pare a fi, cel puțin la exterior, — printr-o auto-supraveghere devenită stil — Titu Maiorescu. Junimiștii în genere, Creangă, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Nicu Gane, ceilalți, relevă și ei, la niveluri diferite, un aer de clasicitate, fiind capabili de a privi lucrurile în perspectiva universalului. Pe *Acropole*, Duiliu Zamfirescu are nostalgia perfectelor proporții din arhitectura și poezia Heladei:

„Lasă-mă să vin la tine, lume plină de parfumuri,
Ce răsai din timpul clasic, ce mi-a fost alit de drag.
Să culeg în libertate trandafirii de pe drumuri,
Să mă-mbăt de armonia limbii din areopag. ...”

Vorbeam de educația gustului. Spiritul clasic, astfel cultivat, apare fertil în *Pseudokinegetikos*, capodopera lui Odobescu. Dar la alții? „Nu cred să fi moștenit mare lucru din firea vreunui erou antic” ..., scrie alt clasicizant, mai totdeauna cu citatul pe buze. Hogaș, evocat aici, se simte, totuși, contemporan al lui Virgiliu, — gata să vadă grifoni, nimfe, hamadriade — persiflindu-și voios efuziunile romantice. Ion Pillat e plin de *visări păgâne*; Victor Eftimiu, ca dramaturg, pendulează între mitologia Heladei și folclorul românesc; romantic la origine, Al. Philippide se mută progresiv, în lumină clasică, reflexiv, cerebralizat, „monologînd” într-un Babilon simbolic asupra destinului. Ambianța de la Tübingen îi satisfăcea lui Tudor Vianu „toate înclinările romantice...” Modelul uman pentru care esteticianul optează ulterior: „*die schöne Seele*” (sufletul armonios), va fi Goethe: „Goethe realizează idealul: este un *homerid*” (25). Temperamental, G. Călinescu este mai degrabă o individualitate romantică, însă cu fond proteic, renașcentist, un Ioanide absorbit de pura idealitate și în același timp un moralist de tip clasic, ridicînd imnuri omului social. Dar referințele sînt suficiente.

Să scoatem cîteva concluzii. Ce consecințe de ordin estetic decurg din faptul că literatura modernilor din veacul trecut, lipsită de o disciplină clasică, intra, direct, sub influența romantismului european? Contactele cu clasicismul puteau fi utile nu numai ca deschidere spre universal, dar și în sensul mai concret al modelării limbii, al *scriiturii*. Puțini sînt scriitorii români preocupați de ceea ce Pascal numea *spirit de geometrie*. Gala Galaction, prozator cu excelentă cultură clasică, regreta că ideile fiindu-i „rămuroase”, „încărcate cu noduri de imagini”, nu va putea face din ele „riglă de geometru” (*Scrisori către Simforosa*). Raportor la un congres de limbi clasice, E. Lovinescu, foarte tînăr, se convinsese de „existența pur formală la noi a clasicismului” (26). Echilibrul judecății, criticul îl va datora

(ne-o spune într-o patetică pagină din *Memorii*) „rasei” lui de moldoveni, cu propensiune spre meditație. Împotriva obscurității, el practică expresia „pur latină”, „liniară, geometrică, arhitecturală, evitînd repețirea, linia frîntă” (27). Rigorii clasice în compoziție, cu strășnicie păzită de vechea retorică, i se preferă însă, în majoritatea cazurilor, un limbaj necaligrafic, dar elocvent, frust, încărcat de viață. Teoretician al *autenticității*, Camil Petrescu va fi un anti-clasic declarat. Este evident însă că lecția clasicilor nu poate fi un obstacol în afirmarea spiritului modern. Ne-o reamintește autorul *Caligramelor*, modernul Apollinaire: „Cea mai bună modalitate de a fi clasic și ponderat e de a fi poetul timpului său și de a nu sacrifica nimic din ceea ce au putut să ne învețe anticii...”

4

Deschidere spre universal. — S-a observat din unghii deosebite, că secolul al nouăsprezecelea, al afirmării naționalităților, a fost totodată unul al deschiderilor sporite spre universal. Veche sau tînără, orice cultură e avidă de idei sau (cu un termen astăzi în *vogă*) de *experiențe*, pe care, potrivit necesității, le verifică, le asimilează ori le respinge. Din *concretul* Renașterii italiene, promotorii Renașterii franceze sau din Țările de jos au extras, în principiu, idei. Făcînd cunoscută o Germanie înclinată spre legendă și metafizică (*De L'Allemagne*, 1810), doamna de Staël favoriza în Franța ecloziunea romantismului, furnizîndu-i tot idei. În ciuda circumstanțelor istorice adverse, la noi au avut prioritate, cronologic, modelele italiene. La cronicari, ideea latină de acolo venea. E de presupus, de asemenea, că în alt context social-istoric, latiniștii transilvăneni, cu stagii la Roma, ar fi putut marca estetic (dacă ar fi avut talent literar) o epocă. La intersecția a două secole, Budai-Deleanu încheia în 1800 *Țiganiada*, cu precizarea, strecurată într-o notă (cîntul III), că intenționase „să aducă în limba noastră un feliu de poezie nouă, precum se află la italieni și la alte neamuri...” Nu i-a fost dat ex-consilierului „chesarocrăiesc”, intelectual subțire, poliglot, să înfăptuiască începutul unei emulații. Chiar și tipărit amplul său *poema-*

tion eroi-comic în tradiție clasică, baroc pe alocurea, n-ar fi avut o influență notabilă. Pe de o parte, limba nu deajuns de suplă, pe de alta genul literar în declin, presupunând o altă mentalitate, i-ar fi limitat oportunitatea. Modelele italiene nu găsiseră teren favorabil nici înainte, în epoca lui Brîncoveanu, cînd eruditul Constantin Cantacuzino și alții erau la curent cu problemele peninsulei; nu vor găsi nici în secolul al nouăsprezecelea, la unul dintre Văcărești, la Asachi sau la Heliade. Pe Alecsandri (în *Bucheliara* sau în ciclul erotic venețian), pe Eminescu, de asemenea, fenomenul italic nu-i reține decît incidental.

Între modelele literare franceze și cele germane, interesul oscilează. Alecsandri, Russo, Bălcescu, alți contemporani, reprezintă ideea latină; Kogălniceanu datorează, ca formație, și spiritului german. La „Junimea”, — în prima etapă — Maiorescu, Eminescu, Slavici, alții încă polarizau în jurul fenomenului german, pe cînd antijunimistul Hasdeu îl combătea. Întocmai ca Hasdeu, proceda mai tirziu Macedonski. Foarte tînărul Eminescu aplaudase, sub înrîurirea amintirilor pașoptiste ideea romanității, pentru ca după contacte cu fondul folcloric (privit ca un *Volksgeist* revelator) frecventatorul lui Kant și Schopenhauer să promoveze ideea-forță a dacismului. Circumstanțe politice-istorice determinaseră în Franța, după 1860, un reviriment al ideii de latinitate. Provensalul Mistral, catalanul Quintana militau împreună cu alții pentru raliere, iar imnul dedicat de Alecsandri *Giniei latine* (1878) era un mod al adeziunii⁽²⁸⁾. Spre sfîrșitul secolului trecut, esteticii maioreștiene, fertilizată de gîndirea germană, îi urma interesul pentru simbolism, acesta, de expresie latină, cu prelungiri pînă la înțitul război mondial. Un filolog reputat (poet totodată), Ovid Densusianu, va susține la catedră, în prelegeri reunite apoi în volume (*Sufletul latin și poezia nouă, Dante și latinitatea*), preeminența modelelor latine. Contactele literare sînt, în fond, și un mod de *confruntare*, de unde fluctuațiile, căutările continue pentru afirmarea propriei personalități. Romanticismul sau simbolismul românesc, apar, în complicata dialectică a ideilor, ca niște realități specifice, nu o dată contrarii fenomenelor similare din alte părți. Lucian Blaga (care destul de arbitrar, făcea distincție între „influențele modelatoare franceze” și „influențele catalitice ger-

mane”) repetă, oarecum, după primul război mondial, cazul lui Eminescu. Marcat de cultura germană, poetul din Lancrăm se nutrește din filozofia contemporană idealistă și, în același timp, sondează pasionat profunzimile sufletului ancestral. Pentru completarea turului de orizont, să amintim deschiderile spre alte literaturi, rusă, engleză și altele, din care am reținut ceea ce se preta la *asimilare*. Expresionismul, de sorginte germană, înclinat spre exacerbarea tragicului, n-a avut un destin deosebit. N-a fost „prizat”. Precaritatea suprarealismului românesc, la rîndul său, se explică, în parte, prin neaderența la formule estetice stranii, contrarii aspirației spre echilibru. De unde fenomenul de respingere.

Întrebarea este, cum se manifestă, în aceste relații, fondul propriu. Stilul fundamental al unei culturi, în raport cu universalul, se materializează — în creație — într-o vie aspirație spre coerență. Tentativele preeminesciene au constituit, toate, eforturi pregătitoare. Eminescu a așezat deasupra coeficienților individuali de pînă la el un coeficient al națiunii, polarizînd și unificînd. O *sinteză* se naște, potrivit unei excelente definiții a lui B. Munteanu, „dintr-un lung efort al spiritului către unitate și reprezentă termenul unui lung travaliu de disociere”, ducînd, în esență, la „combinarea” elementelor afine⁽²⁹⁾. Față de tendințele antinomice din epocă, Eminescu a înfăptuit o strălucită sinteză, demonstrînd necesitatea delimitării fenomenului românesc de *modele*. Ibrăileanu descoperea, încîntat, „maximum de românism” la Creangă, care concretiza triumful unui model interior. Trebuie să observăm că acestui maximum i se asociază, desigur, alte valori. Idei exercitate sincronice, *orizontale*, din occident sau din răsărit, din nordul romantic și din pămînt mediteranean, au fost absorbite fără să altereze personalitatea dominantă, cu rădăcini profunde. Un alt mod de sinteză, pe *verticală*, se face vizibil (în manieră eminesciană), la Sadoveanu și Blaga, preocupați de transformarea în timp a spiritualității daco-romane în forme românești caracteristice. *Ballagul*, în traducere franceză, îi apărea în 1966 unui comentator (François Raico) drept o carte revelatoare: „*sinteză* reușită a inspirației populare

și a tehnicilor romanului contemporan“, frapând prin caracterul „cvasi-mitologic al temei și caracterul modern al personajelor ...“.

5

Natura — componentă existențială. — Două tendințe se disting în genere, în atitudinea față de natură, traducând fie indiferență, fie participare. De la Ortega y Gasset (*Ideas y creencias*), aflăm că omul modern, tehnicizat, ajunge la concluzia că el nu e o ființă „naturală“ („trup din trupul sfânt al Naturii“, cum credea Hogaș), ci o individualitate „istorică“, mobilă, în perpetuă transformare. Sentimentul unității, pe care cei vechi îl aveau, omului modern îi lipsește, acesta fiind egocentric. Disocierea între *natural* și *istoric*, din demonstrația filozofului iberic, vrea să ilustreze distanța de la starea de antropogeneză, când omul se confunda cu natura, la omul civilizat, ajuns la conștiința de sine⁽³⁰⁾. La multe persoane cultivate, „cu spirit fin, ba chiar cu gusturi artistice foarte dezvoltate“, un alt observator (Albert Dauzat) nu găsea aproape deloc pasiune pentru peisaj, de unde ipoteza că : „le sentiment de la nature, *historiquement*, est bien postérieur au sentiment artistique“⁽³¹⁾. De cealaltă parte se situează naturiști fervenți, cu motivări de tot felul, de ordin afectiv sau rațional.

Spaniolii țin în onoare bravura, eroismul aliat spectaculosului, dovadă prestigiul multiseclar al *taumahiei*, cu ecouri în creație, la Goya, la Picasso și Garcia Lorca, pasiune transmisă lui Montherlant și Hemingway. Mult timp, francezii au cultivat intimitatea saloanelor, mediu adecvat observației etice, dialogului subtil, galanteriei. Clasicismului, în literatură, i-a lipsit sentimentul peisajului, *elastici*, în genere, arătând interes *naturii umane*. Anticipând romantismul, mesajul rousseauist „*le retour à la nature*“, venit după o lungă uscăciune, producea un fel de revelație. La italieni (unde Leonardo zugrăvise cel dintâi, se pare, un peisaj independent), natura e fie pretext de meditație pan-teistă, franciscanism, fie un mod al euforiei meridionale, pretext de cîntec solar, combustie, exaltare; Francesco d'Assisi, Pascoli și D'Annunzio se întilnesc, în timp, într-un

sensualism al luminii și culorilor. Peisajul e în special rupestru, marea invocată în cântonete, ademenind relativ puțin pe poeți. „Italia — constata, nemulțumit un critic — s-a înălțat deasupra mării, trăiește prin mare, de aceea către mare trebuie să se orienteze sufletul italian“⁽³²⁾. Înainte de a relua lucrul, Stendhal „își făcea mina“ citind câteva pagini din codul penal. Sadoveanu „își face ochiul“ privind natura. Integrarea în marile cicluri ale acesteia se confundă cu existența și, nu o dată, cu istoria. Impozante cetăți de piatră s-au ruinat, așezări odinioară prospere, ca vechea Histria, au dispărut; interesul pentru natură — spațiu de rezistență — reprezintă o *permanență*. Evaziunii imaginare în exotice, traducând „*la nostalgie du pays qu'on ignore*“ (cum scrisese un mare poet), i se opun anotimpurile, concretul montan, „împărăția apelor“. Sintem departe de munții neliniștiți, de pădurile agitate, care-i sugerau lui Verhaeren „*le spasme universel des choses* ...“

Pornind de la două simboluri propuse de un exeget italian, *templul* și *pădurea* (il *templo* și *la silva*), „pentru a ilustra tema centrală a literaturilor clasice din sud și a celor romantice din nord“, Tudor Vianu conchidea, într-un substanțial studiu, că literatura română s-ar găsi, sub acest raport, pe „o poziție intermediară“⁽³³⁾. Nu este posibil un portret interior al poporului român, fără descifrarea relației complexe *om-natură*. Din pricina unei istorii tragice, pădurea și piatra, deși într-o strînsă solidaritate naturală, nu s-au putut combina, în trecut, — prin produsele lor prelucrate — în mari arhitecturi monumentale. Fiind vorba, așadar, de o largă predominare a lemnului, în detrimentul pietrei, faptul explică, la noi, un anumit tip de stilizare. Brâncuși descinde dintr-o milenară stirpe de cioplitori, meșteri ai lemnului. În structura sensibilității folclorice, Hasdeu observa exact, că formula „frunză verde“, definind un climat specific, s-a ivit „împreună cu naționalitatea română, nu la Tibru sau la Guadalquivir, ci la noi acasă, pe teritoriul Daciei“. Realitate arătând de ce, de la poetul anonim și pînă la Sadoveanu, pădurea este, mai mult poate decît în oricare altă literatură, o prezență multiplă. Confesiuni și scene de *sous-bois*, în variante infinite, probează că de la vizual și auditiv privirile transcend în invizibil, că de la un

simbolism al energiei se trece, nu o dată, la o melancolie insinuantă, la Eminescu, pădurea fiind, succesiv, simbolizare a eternității și spectacol sublim (viziunea din *Revedere*), freamăt paradisiac al vieții (*La mijloc de codru...*), muzică a timpului, cu rezonanțe metafizice, cromatică în tonuri de argint și deschidere spre mit. Somptuosului baroc din saloanele europene, stofelor scumpe și celorlalte, li se opune într-o simplitate genuină (precum în *Dorința*), un cadru silvestru tainic, generos, sacralizat prin iubire. Tranziția prin intermediul visului, din real în fabulos, semnifică, pe un plan existențial mai amplu, o miraculoasă mutație din relativ și provizoriu în timpul etern, încât pădurea reprezintă poarta către liniștea spiritului: „Adormind de armonia / Codrului bătut de ginduri, / Flori de tei de-asupra noastră / Or să cadă rinduri-rinduri...” Lingă efigia lui Eminescu, în momentele sale de maximă serenitate, — ca în acest final cu lumini mozartiene — ar trebui să figureze drept blazon, în *arrière-plan*, un simbol al „Codrului Măriei Sale”.

Sadoveanu, de la primele povestiri pînă la *Țara de dincolo de negură* și *Poveștile de la Bradu-Strîmb*, totdeauna apropiat naturii, este, în primul rînd, un senzitiv, dar unul excepțional, ridicîndu-se, constant, de la percepția exactă, ultra fină, la o conștiință a destinului. A simți se confundă la el cu a înțelege: „... cel care vede Delta (ni se spune în *Istorsiri de vinătoare*) înțelege singurătățile Africii, acel care suie în Căliman ori pe Ceahlău, a trecut în zona fără de prihană a altei lumi...” Individualitatea unui peisaj nu provine, la Sadoveanu, din petele de culoare dominate de auriul solar și azur, nici din prospețimea olfactivă, din exactitatea sonorilor, ci din *sufletul* pe care-l pune în natură, făcînd ca din componentele pătrunse de acest suflet să rezulte mari polifonii. Transparențele și *sfumată* se armonizează. Nu numai natura se integrează poeziei, dar și istoria. Singuraticii din *Zodia Cancerului*, umblînd prin codri de o vechime imemorială, trăiesc la modul elementar, într-o mișcare neverosimilă, aproape de basm, sugerînd arhăitatea cea mai deplină. Fenomen dealtminteri general, în toate partiturile sadoveniene istorice, pădurea devine un ecran cvasi-obligatoriu, cu reverberații psihologice substituindu-se altor decoruri. Chiar într-un roman

extras din realități contemporane, *Noaptea de Sinziene*, pădurea deține rolul unui personaj-cheie. Să cităm și o splendidă narațiune cu fond tragic, *Codrul*, în care psihologia protagonistului, un pădurar taciturn, se revelează analogic, sonorizată de zbuciumul arborilor: „*Șoaptele frunzelor păreau în adevăr tremurarea unui suflet; creșteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, spuneau ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist...*”

Participăm la un fenomen de antropomorfism! Om și natură se întrepătrund. Poezie a naturii găsim și la Turgheniev (din care Sadoveanu a tradus) sau la alți prozatori ruși. La Sadoveanu însă (în *Codrul*), impresionează drama de o elementaritate dureroasă, ca la Vladimir Korolenko în *Pădurea freamătă*. Aceasta, o capodoperă, s-a nutrit dintr-o sensibilitate similară. Există voci ale pădurii, cu tonalități caracteristice sufletului nostru, comparabile ca fond afectiv cu ecourile stepei la ruși („O, stepele mele, cît sînteți de frumoase!” — exclamă Gogol), sau cu acelea ale pustiului la maghiari. „Am văzut și aiurea păduri, pe coastele ce se oglindesc în Rin sau pe fruntariile Spaniei, pe cerul cenușiu al Scoției sau în insulele inundate de soare ale Mediteranei (...) Păduri pline de păsări, de murmur și de poezie... Nici una însă nu mi-a vorbit ca codrul. Frumose și străine, toate mă încîntau cu glasuri felurite, — dar graiul lui mă ingenunche și mă doare...” Rîndurile acestea, însoțite de specială emoție, nu aparțin unui naturist⁽³⁴⁾. Fac parte dintr-o suită de fragmente lirice (*Ape adînci*) și poartă semnătura unei viitoare romanciere de tip analitic: Hortensia Papadat-Bengescu.

Mai puțin frapantă e cealaltă reprezentare, — a *naturii-templu*. Linia orizontală s-a verificat ca odihnitoare, dacă nu favorabilă melancoliei. Verticalitatea implică un efort de depășire a umanului. Chateaubriand, s-o reamintim, identifica primul implus spre stilul gotic, un arhetip sumar, în elanul ascendent al arborilor tinzînd spre cer: „Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture”⁽³⁵⁾. Analogia natură-templu reappare, fără substrat religios însă, la Baudelaire, într-un sonet celebru: „La nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles”... La un moment dat, în pădu-

rile montane ale Moldovei, clasicizantul Hogaș are senzația sublimului: „Ai fi zis că te afli sub o imensă boltă de templu, sprijinită de mii de coloane, din înălțimea căreia cu greu mai străbătea înlăuntrul lumina ogivală a cerului (*Spre Nichil*). Că analogia circulă, o demonstrează, în plus, la un K. Paustovski, pădurile din *Meșciora*, „mărețe ca niște catedrale“, unde spre crepuscul „poți auzi cum dispare ziua“... Frontoanele templelor din Helada se încrucișează, la Ion Pilat, cu legende de solului natal. Perfectele proporții ale templelor eline, sugerind „o vrajă de pilaștri și de proporții drepte“, nu fac decât să rezume ideal armonia din natură.

Literar vorbind, constituie natura un factor modelator? Un mod de diferențiere între literaturi? Chateaubriand a zugrăvit pădurile grandioase din nordul Americii însă marinarul Loti era ostil pădurii. Uitând armoniile naturii, într-un *Rêve parisien* Baudelaire respingea din sfera atenției „le végétal irrégulier“ pentru a savura: „*L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau...*“ Un alt francez considera, acum câteva decenii, că popoarele germanice sînt mai sensibile la farmecul pădurii decât cele latine, trimițînd pentru exemplificare „chez les Suisses romands, qui accusent une forte proportion de sang germanique“⁽³⁶⁾. În puncte extreme ale lumii, de remărcat coincidențe, asemănări, reacții ce dau de gîndit. Imersiunea în natură la Eminescu, „predominanța motivelor apei și lunii“, natura ca „personaj invizibil, în momente de fericire și durere“ sînt caracteristice și poezilor indieni, în special lui Tagore, constată indianca Amita Ray. În *Sara pe deal* se aud parcă ecouri din lirica unui Givindas, rapsod bengalez medieval. Firește, nu e la mijloc vreo influență indiană. Pe fundalul pădurilor canadiene, drama unei femei, *Maria Chapdelaine*, din romanul lui Louis Hémon (1914), se desfășoară la modul sadovenian, încît iubirea și moartea, capătă sensuri prin participarea naturii.

Ținînd, pe o apreciazabilă întindere, de școala privirii, literatura română denotă o mare vocație cromatică, plastică, dovadă pastelul, care a putut marca un moment al poeziei moderne. Henri Focillon era impresionat de simțul culorii în pictură, calitate specifică însă și literaturii. Paleta

lirică la Eminescu și Sadoveanu are afinități cu frescele exterioare de la Voroneț, de la începutul secolului al șaisprezecelea; iar împreună învederează adeziunea la natură. Cu excepția lui Eminescu, și exceptînd, în parte, pe Macedonski, scriitorii secolului al nouăsprezecelea nu sînt, orice s-ar spune, personalități problematice, niște complicați, cu obsesia dezbaterilor existențiale. Îi unește mai degrabă — indiferent de formula estetică — preocuparea pentru lumea fenomenală, de unde descriptivismul și pitorescul. De „pitoresc“ se abuzează și în secolul al douăzecilea, în paguba aprofundării zonelor umbrite, pînă cînd descriptivismului comun i se opune, cu alte rațiuni, analiza. Cu toate că interesul pentru natură frappează în literaturile neclasice, lucrurile în literatura română stau altfel. Sentimentul naturii are, aici, valoarea unui act de comunicare cu cosmosul, deci cu universalul, iar privit ca fenomen etnopsihologic, raportat la fondul milenar, el traduce, la modul clasic, o *atitudine* în fața legilor vieții.

Pentru locuitorii așezărilor medievale din Italia, ori la alți apuseni, natura se oprea la porțile orașului. Conceput cu precădere ca „loc de apărare“, orașul răspundea funcțional ideii de cetate („place forte“, „fortezza“) și numai în al doilea rînd dezideratului de a fi un *Urbs*. Călătorul român constată cu surprindere (cum i s-a întîplat lui Tudor Vianu) că: „mai toate vechile orașe ale Toscanei și Umbriei opun masa lor de piatră naturii unduioase din preajmă“ (*Imagini italiene*), aspect rar întîlnit la noi, în cîteva localități transilvănene. Ieșind în natură, citadinul occidental, claustrat în incinta orașelor de tip închis, are sentimentul unei evaziuni. Excursia se transformă în aventură. Pentru români, printr-un fenomen ce ține poate de subconștientul colectiv, contactele cu natura au, mai degrabă, semnificația unei *regăsiri*, a unei *racordări*, peste timp, cu spiritualitatea înaintașilor, oameni ai spațiului liber și orizonturilor deschise. Spațiul natural cheamă automat în memorie, pe cale afectivă, un timp uitat, încît un tablou contemporan evocă totodată un odinioară multiplu, alimentînd meditația. Natura și istoria, în expresia lor literară presupun mai mult decât o consonanță externă: o *organicitate* profundă, reflectată în ethosul general, în filozofia

cotidiană. De reamintit că latinescul *terra* (pământ) a devenit la noi, *țară*, subliniind astfel, spre deosebire de alte limbi romanice, legătura cu solul străvechi, lucrat de *terranus*, de țăran, om al pământului. Pentru definirea destinului uman, intră în joc analogiile cu natura, drept care, prin intermediul unui personaj din *Oamenii Măriei Sale*, Sadoveanu notează elegiac :

„*Avem hodina vîntului și lihnă apelor, statornici întru nestatornicie ...*“

Simplă coincidență ? Ideea există la Goethe, într-o strofă pe care o traducem liber : „Suflet al omului / Cum semeni cu apa ! / Destin al omului / Cum semeni tu vîntului!“...

Pînă la Eminescu, natura a fost privită pe fragmente. Cu el începe sinteza. Sadoveanu îl continuă, făcînd ca natura să nu fie doar munte sau pădure, cu fauna lor, ci și orizont acvatic, cu oameni meditativi, implantați în decor, deschiși infinitului. La moldoveni, în genere, natura se revelă în ipostaze adecvate contemplației ; muntenii (noveistica lui Galaction, *Carlea Oltului* de Geo Bogza, proza lui Zaharia Stancu) sînt mai mult dinamici. Ion Pillat e însă mai apropiat de moldoveni. La Fenimore Cooper, apa, vîntul, vegetația ascund în ele violența ; pădurea multi-seculară e locul terorii. Retransat într-o tristă singurătate, orgolios, Vigny nu vedea în natură decît indiferență. Hugo (după drama de la Villequier) deplîngea răutatea elementelor. În problema relațiilor *om-natură*, literatura română reflectă o dialectică proprie, o dată accentuînd pe ideea de *sol-humanisé*, altă dată pe aceea de *natură-antropologizantă*. Dublă figurație, așadar : o dată Omul modelează solul, umanizîndu-l, altă dată Natura modelează pe om. Între om și natură se stabilesc raporturi de complementaritate, cele două părți manifestîndu-se solidar, ca la Sadoveanu, în zeci de situații ; sau ca la Goga, la care *Oltul* e asociat simbolic durerii („Jalei“), revoltei și speranței. Monumentalitatea se suprapune, în acest caz, aerului de intimitate. Uneori ermetică, ascunsă, nu lipsită de contraste, natura nu e decît rare ori tragică pentru a sugera dezacordul.

Formula lui Amiel, natura „un état de l'âme“, ar trebui interpretată, în ce privește literatura română, poate în

sensul : *natura, componentă existențială*. Nu o stare pasageră, ci o constantă. Tipologic, prin adeziune la ordinea naturii, ne situăm în lotul literaturilor clasice, meridionale. Spiritul demonic, anxios, obscur, întilnit pe anumite direcții romantice, i se opune ceea ce Camus numea *la pensée du Midi*, echilibrul solar, amintind exemplele artei eline. Scriitorii români, în mare parte, percep natura ca fenomen de continuitate și integrare, încît în balansarea dintre viață și moarte natura intervine ca element de certitudine, ponderator al anxietății, factor nu de înstrăinare, ci de consimțămînt, orientînd privirile spre verdea arborilor și soare, într-un cuvînt, — tot în perspectiva clasicismului — făcînd legătura între individual și universal. *Miorița* rezumă, sintetizează și anticipă ceea ce modernii, solicitați de forțe contrarii, vor redescoperi, prin cîțiva mari poeți, după lungi ocoluri.

6

Despre estomparea tragicului. — Într-o „avvertenza“ (precuvîntare) la o nouă ediție a romanului *Răposatul Mattia Pascal*, Pirandello nota că „niciodată omul nu cugetă atît de pasionat (...), ca atunci cînd suferă“, pentru că prin intermediul suferințelor „vul vedea la radice“ (vrea să vadă rădăcina) ; altfel spus, tinde să descopere cauza rațională. Pirandello era chinuit, terorizat, de o dramă a dezacordului dintre normele practice și conștiință. Evident, observația sa nu are avantajul noutății. Am menționat-o demonstrativ pentru a ilustra că și într-o literatură solară, cum este în deobște cea italiană, nu se putea ca, de la *Infernul* pînă la Quasimodo și Moravia, contemporanii noștri, să nu existe debateri grave. Printr-o simplificare întărită prin repetiție, clasicismul Heladei trece drept un mod canonic al geometriei și echilibrului desăvîrșit, lucru valabil, în genere, privind arhitectura și, în parte, sculptura. Figurile eline, —generaliza Winckelmann — „de orice pasiune ar fi stăpînite“, arată „un suflet tare și netulburat“, sugerînd o „măreție senină“. Calitate devenită model (*Istoria artei din antichitate*). Nobila simplitate ar fi, în perspectivă etică-filozofică, un mod al puterii de a îndura, re-

plică fără lacrimi la adversități, la dizgrație și absurd. Dar putem vorbi, realmente, la elini, de o ridicare deasupra tragicului? *Fost-au grecii senini?* — se întreba, cercetându-le literatura, un elenist român⁽³⁷⁾. Nu în totalitate. Probă că la marii tragici găsim anticipate probleme existențiale tulburi, reluate, la un alt nivel, de modernii de ieri și de astăzi. Masca senină (*Apollo*) și masca tragică (*Prometeu*) relevă succesiv fețe ale destinului. Sînt, pe de altă parte, literaturi mai accentuat reflexive; Shakespeare, Goethe, Ibsen exprimă nu numai propria lor personalitate, dar și geniul raselor respective, ei nefiind excepții, ci exponenți. Semnificative investigații în profunzime include, se știe, literatura rusă. Cîte literaturi se pot onora cu un analist al tragicului de dimensiunile lui Dostoievski?

Considerat *grosso-modo*, tragicul nu poate fi conceput fără ideea de înfruntare superbă, în afara unui conflict în conștiință; acolo unde nu este obstacol, opoziție ireductibilă, rezistență morală obstinată, nu sînt posibile acele *cazuri-limită* ce-i dau substanță. Literatura română mai veche (dinainte de 1900 să zicem) se sustrage — cu unele excepții — dialogurilor violent dramatice. Trebuie să conchidem, de aici, că scriitorilor notorii le-a lipsit vocația tragicului? Au lipsit la noi, istoricește, acele situații tari care să stimuleze pe creatori? Realitatea oferea, la cel mai simplu sondaj, tot felul de sugestii, apte să alimenteze literar tema uzurpării, tema tiraniei autocrate, tema crimei și a re-mușcării, a expierii prin suferință, monstruosul și demonicul. Nu s-au produs, cu toate acestea, opere de tipul *Richard al III-lea* de Shakespeare sau *Boris Godunov* de Pușkin.

Unde trebuie căutată explicația? Avem un *Alexandru Lăpușneanul*, în clasică viziune negruzgiană, sanghinar, cinic, de o cruzime rece; personaj cu imaginație, practicînd, nu mai puțin ingenios decît un principe italian, asasinatul politic. Într-o dramaturgie în formație, lui Alecsandri norocul i-a scos în cale pe Despot-Eraclidul, subiect de invidiat, bogat în sugestii tragice, însă, evident, peste posibilitățile scriitorului. Nici Delavrancea, mai tîrziu, în cunoscuta-i frescă, nu s-a ridicat la fiorul tragie propriu-zis, rămînînd mai degrabă epic, decorativ, adică exterior. Trădarea, machiavellismul, eșecul, reacțiile fanatice, ambiția dementială puteau constitui, în multe ipostaze, — și n-au constituit —

baze pentru construcții tragice. Un *Dracula*, prinț valah, atrăgea atenția englezului Bram Stoker, devenind, într-un roman, „conte“ și „vampir“, un posedat satanic în largă mantie neagră. Suprimarea crudă a lui Miron Costin n-a găsit în N. Iorga, istoric strălucit, un dramaturg cu forță de reprezentare conflictuală. Mai toate vechile reprezentări de această natură, în teatru, ulterior în romanele sadoveniene, fac credit cu prioritate laturilor plastice, frescei, zugrăviturii evasimurale. Tema psihologică a *dublului*, atît de fertilă estetic în latura analitică, cerea, ca în alte literaturi, un lung stadiu pregătitor, iată cauza pentru care sondajele de adîncime au întîrziat. Nici introspecția abisală n-a fost posibilă. Fiindcă și aceasta, cu excepții știute, este un produs al spiritului modern, setos de absolut, neliniștit, trăind acut sub semnul inteligenței întrebătoare.

Fixat în conștiință, devenit obsesie, dilatat prin reflecție, tragicul declanșează, nu o dată, prăbușiri ireversibile. Traumatisme de acest gen pot afecta indivizi, nu popoare în totalitate. Indivizi tragici există; colectivități tragice, nu. Tragicul istoriei (Sadoveanu utilizează formula: *popor al durerii*) s-a transformat la noi, în trecut, într-o *melancolie a istoriei*, al cărei sinonim folcloric este „jalea“. Psihologic, jalea a devenit expresia rațiunii ultragiata, nu o pactizare cu suferința, nici voluptate a durerii, iar *doinirea* un mod liric, afectiv, al tristeții. Trebuie să se facă deci o distincție între jalea ca aspect al lucidității contrazise, în neputință de a acționa, și *eliberarea* prin cîntec, din „doină“, care implică speranță și revoltă. Modul elegiac individual, la unele personaje sadoveniene din sfera romanului istoric, se distanțează de pesimismul franc, deși conștiința tragicului sapă subteran. În *Oamenii Măriei Sale*, unul din solii dominicani de la Veneția nu-și explică misterioasa melancolie a locurilor — „E frumoasă țara asta“, constată el; „*nu înțeleg de ce-mi apare așa de tristă*...“ Răspunsul formulat de postelnicul Ștefan, într-o rostire sintetică de cărturar, constituie o caracterizare magistrală a unor epoci de vicisitudini: „... oamenii care locuiesc (țara) n-au avut cînd așeza pe ea semnele bucuriei. I-au înecat neconținute valuri în veac. (...) N-au putut agonisi nimic statornic“ ... Altă conștiință tragică, Nicoară Potcoavă, stoic,

sever, închis, tăcut, decide să aleagă *jertfa*, dar din perspectiva unui *vizionar*, convins de utilitatea actului. Un emul al acestora, Ioan Valahul, din *Princepele* lui Eugen Barbu, admirabilă mască de gânditor rănit, opune profanării fanariote o conștiință patetică: „*Țara e un cimilir întreg*“... Cărturar și ascet, privind cu ochi de „metal“ un timp suspendat, tristul moralist simbolizează de fapt o dramă colectivă, pe un fond anxios, subliniat crepuscular. Deoparte un „princepe“ smintit, de alta „valahul“ ascultînd „vorbele mute ale pămîntului“ sau osîndînd aluziv, în sentinții filozofice, comportarea intrusului: „*Tot ce distruge, fine în sine distrugerea*“ ...

Personaje convenționale, observatori din afară precum solul venețian din *Frații Jderi* sau abatele de Marenne în *Zodia Cancerului*, constatau, în secole mai vechi, o tristețe închisă în sine, formă difuză a conștiinței tragice. Fenomenul persista și în secolul trecut. Un viitor scriitor celebru, Lev Tolstoi, (care, tînăr ofițer, în timpul războiului Crimeii, trăi jumătate de an în țara noastră), nota în 1854, la 11 iulie, în jurnalul său intim: „*Soarta acestui popor e plină de farmec și de tristețe*“ ... Nu e vorba de o tristețe metafizică, desigur, ci de o mîhnire cu fond secular, concret, istoric, tristețe devenită motiv conducător în poezia transilvăneanului revoltat Goga: „*La noi atîția fluturi sînt / Și-atîta jale-n casă*“ ... Ibrăileanu considera, o dată, (*După război*), că „întreaga noastră literatură“ ar avea „un accent de durere și de tînguire“, vizibil „chiar și în perioadele de luptă și de optimism“ (38). Ar fi vorba de un „suflet trist“, zice criticul, de o „durere a rasei“, traducînd „conștiient sau inconștiient, poate mai mult inconștiient“, un sentiment al relativității. Argumentul nu satisface. Tristețea, cîtă a existat, a fost o consecință a tragicului istoriei, nu o trăsătură a „rasei“. Insuși Ibrăileanu, spera, dealtfel, că după realizarea unității naționale, după celelalte transformări, legate de primul război mondial: „vor dispărea cauzele tristeții rasei – și literatura va căpăta un alt ton“.

Nici moartea, ca moment de ruptură violentă, nu dă, în genere, impuls tragicului. Motivarea ține de factori mulțipli. În linii mari însă, un element pare decisiv: chiar la scriitori neapartinînd direct mentalității folclorice, acțio-

nează invizibil tendințe caracteristice parțial acesteia, transpuse într-o filozofie practică. Pe scurt, a privi cu înțelegere existența e o condiție a împăcării, un fel de *pax magna*; a întîmpina fără anxietăți sfîrșitul, dovadă de înțelepciune. Seninătatea tînărului păstor din *Miorița* (motiv baladesc reluat în aproape o mie de variante), nu e o *indiferență mortis*, cum s-a afirmat de către unii, ci rezultatul unei milenare filozofii orale, despre care – remarcă Mircea Eliade – „putem discuta la infinit“, dacă „derivă direct sau nu din faimoasa bucurie de a muri a geților“. Fondul popular, lucru fundamental în această discuție, se dovedește refractar disperării tragice. Aderînd la concluziile unui interpret lucid (C. Brăiloiu), potrivit căruia versurile baladei „nu exprimă nici voința renunțării, nici beția neantului, nici adorația morții, ci exact contrariul“, Mircea Eliade subscrisse la ideea că în *Miorița*: „se perpetuează memoria gesturilor originare de apărare a vieții“. Departe de a fi vorba de pasivitate și fatalism (în perspectivă „raționalistă“), ceremonia nunții postume reprezintă, în esența ei simbolică, nu numai un mod de integrare în cosmos, dar și o „soluție viguroasă și originală dată brutalității incompreensibile a unui destin tragic“ (39). Prin *nunta* simbolică, un „eveniment nefericit“ se estompează, proiectîndu-se pe fundalul unui cosmos transparent, grandios în singurătatea lui. „Nuntă“ destinată să reconcilieze, în orice caz să lase biruitor sentimentul continuității.

Convertirea morții, din realitate concretă, într-o atitudine existențială de aspect senin, într-o *idee*, este biruința unei inteligențe deschise, obișnuită să abstractizeze în funcție de anumite norme și, implicit, un *Weltanschauung*. Conștiința ajunge la un fel de eliberare, nu pe cale religioasă, nu prin alchimie spirituală, ci prin expansiune în natură, finalul fiind în același timp (prin „nuntire“) proiecția, mai exact enunțul unui nou ciclu. Ești liber de obsesii negre, atunci, cînd moartea nu e nici teroare metafizică, nici *misterium tremendum*, ca în unele religii, nici un mod al absurdului, ca la modernii din zilele noastre. În reprezentările teologice medievale din Apus, fapt curent, Moartea, în dans macabru, figurată ca schelet, manevrînd coasa, simboliza un memento al efemerului, iar ca revers, alchimistii, la lucru, căutau lingă flăcări și filtre elixirul vieții

veșnice. Trebuie să fi fost greu de suportat o astfel de moarte-amenințare, cugeta Renan, bretonul sceptic (în faimoasele *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*), referindu-se la criza spirituală a Evului mediu. Căci pentru neliniștiții din umbra marilor catedrale, crescuți sub egida teologiei, moartea însemna termenul unui bilanț crâncen, o zi de minie a cerului: *Dies irae, dies illa* ...

În conceptul de „spațiu mioritic” capătă un timbru nou sugestii din Frobenius, din Spengler, din Alois Riegl și alții, privind influența formelor de relief, mai exact rolul mediului natural ca determinant al *stilului* unei culturi. Nu la teza lui Lucian Blaga, seducătoare în perspectivă poetică, subiectivă în esență, discutabilă deci — și amenabilă — ne referim însă aici. Plaiul înalt, orizontul ondulat, succesiunea deal-vale, dorul după un „dincolo” transcendent nu lămuresc, singure, originalitatea profilului spiritual românesc. Vom reține însă ideea că în *Miorița*, una din perlele folclorului universal, s-a cristalizat sugestiv un mod existențial major, legat de istorie, cu rădăcini probabile în preistorie, de unde ecoul în timp și vibrația pe întreg spațiul geografic. Generațiile au aderat fără reticențe la sensul ei profund. Relatînd la modul baladesc un omor ipotetic, *Miorița* e o *Iliadă* stilizată, fără vărsări de sînge, prin ale cărei transparente solare se perindă alegorie, exponențial, un reprezentant al spațiului liber, păstorul, personaj cvasi-mitologic. Cu toate diferențele de profil estetic și filozofic, la marii poeți care problematizează, la Eminescu, la Blaga, la Arghezi, la alții de asemenea, sînt vizibile, din perspectiva unificatoare a baladei, atitudini convergente.

Eminescu e un suflet scindat, împărțit între terestru și astral. Probabil prin intermediul lui Hasdeu, poetul va fi fost sedus de opoziția: *viață* (= suferință), *moarte* (= eliberare), atribuită de savant religiei geto-dacilor, de unde în *Rugăciunea unui dac* deznodămîntul văzut ca „veșnic repaos” sau „stingere eternă”. Aderă poetul radical, categoric, la ideea neantului pur? Răspunsul corect ni se pare a fi negativ. În natură (o natură deschisă larg împăcării) răsună surdinizat, cu ecouri ce traduc *aminarea, suspensia,*

cornul romantic, „îndulcind cu dor de moarte”, sufletul „nemîngîiet” ... Moartea e (în *Peste vîrfuri*) o fatalitate nedeterminată temporal, percepută metafizic. Sensurile grave sînt solubilizate, atomizate, descompuse în particule inofensive, printr-un transfer de la individ către natură, *îndulcite* efectiv prin narcoticul muzicii. Nici o îndoială, sfîrșitul nu e dorit în sens literal. Altfel nu ar avea înțeles elegiaca interogație din final: „*Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vre o dată?*” Dealtminteri, sfîrșitul immanent generează reacții diverse: revoltă transpusă în mit, ca în *Strigoii*, revolta fătîșă din *Mortua est*, sentimentul relativității generale („a fi sau a nu fi?”), sau constatarea unui absurd insurmontabil: „De e *sens* într-asta, *e-nlors* și ateu...” Existenței vremelnice, „*vis*” al „unei umbre”, i se supra-pune un „*Mereu*” dincolo de moarte, într-un prezent etern. De reținut că, între limite ca acestea, erosul se constituie, pasager, într-un antidot al neființei; natura, asociată, încîntă. Peste toate prezidează, ascendent, (ca în *Mai am un singur dor* și variantele congenere) ideea de orchestrație, de armonizare finală în univers, făcînd ca impulsurile metafizice și filozofice de aspect pesimist să se estompeze. Fapt semnificativ, natura („codrul aproape”) și „cerul senin”, au la Eminescu tangențe subterane, inefabile, de substat stilistice, cu mioriticul. Chiar dacă nu converg în alegoria nunții cosmice, luna, bradul, talanga (toate cu ecouri simbolice), ceremonialul în spațiu deschis implică — lucrul a fost observat — afinități cu orizontul spiritual al arhetipului din baladă:

„Pe cînd cu zgomol cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
.....
De-asupra-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga...”

Natura e sacralizată, cerul laicizat. La Blaga, fenomenul apare analog. Erosul, ca moment de maximă existențială, devine un principiu de unificare între teluric și cosmic, forță în care contrariile fuzionează: „Nebun / ca niște limbi

de foc cu brațele-mi întind, / ca să-ți topesc zăpada umerilor goi..." Privit ca un miracol laic, în eros se încrucișează un sens ascensional, figurat prin *flăcări*, și un altul, descendent, teluric, figurat prin *astre căzătoare*. Din această perspectivă, erotica reprezintă, în cele din urmă, o întrecere „contra-cronometru” cu moartea la orizont, într-o neliniște devorantă. O confesiune precum *Noi și pământul* rezumă un mod al *uitării*, propunând o eliberare *sui generis*, nu prin evaziune în transcendent, ci prin fuziune cu terra, cu principiile originare:

„...cînd serumul nopții o să piară dus
de-un vînt spre-apus,
în zori de zi aș vrea să fim și noi cenușă
cenușă
noi și — pământul”.

Atitudinile variază, se contrazic. De la presentimentul sfîrșitului îndepărtat și viziunea „liniștii” viitoare (din *Gorunul*) pînă la strigătul existențial crispant („oprește, Doamne ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea...”.) din *În marea trecere*, curba coboară și urcă. Întocmai ca la Eminescu. Împotriva forțelor obscure, din interior sau din afară, prin care se face simțit destinul, la Blaga acționează un sentiment cosmic ordonator, neutralizant, substituind, ca în baladă, imaginii sumbre a morții „bolta înstelată”. Însuși actul poetic, în fondul lui intim, e tot o *substituire*, adică transfigurare: „un vestmînt în care ne îmbrăcăm iubirea și moartea” (cum ni se spune într-un aforism). Printr-o delicată *transpoziție*, legată de preeminența cadrului natural în formarea spiritualității românești, trecerea în neființă echivalează la Blaga (ca în elocventul *Mi-aștept amurgul*) cu o continuare într-un spațiu de mister:

„Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleopa să-și închidă,
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să-mi întunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut...”

Muzicii eminesciene, însoțită de vaporosul „dor de moarte”, i se găsește, la Arghezi, un ecou distinct: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte...” Precum la Eminescu și Blaga, la autorul *Cuvintelor potrivite* neliniștea metafizică, întrebările fără răspuns, întunericul inoculat spiritului (*Duhovnicească, Priveghere*) lasă loc, progresiv, unei acomodări cu ideea exodului. *De-a v-ați ascuns*... e moartea-alegorie, cu alte perspective decît în *Miorița*; cadru în care, în locul *nunții cosmice*, găsim, tot simbolic, un *joc*, însă acesta terestru. Momentul tragic intrînd în normele de fier ale existenței, trebuie luat ca atare, urmînd deci firul baladei. Împăcarea cu sine se afirmă la sfîrșit (*De ce-aș fi trist?*), în direcția unui orizont de clasicitate:

„De ce-aș fi trist? Că pacea duioasă și blajină
Mă duce ca o luntre prin liniști de lumină?
E un suris și-n vrafal de cărți, să mă alinte
Vieți noi tresar vioaie din foste oseminte.
Văd frunze ce scoboară din ramuri cîte una.
Le ruginise bruma, le argintase luna.
Aud și grînguritul de dragoste cu jele,
Oprit cu porumbeii pe coama casei mele.

Nu mi-e clădită casa de șîță peste Trotuș,
În pajiștea cu crînguri? De ce-aș fi trist? Și
totuși...”

Fragmentul aparține volumului *Frunze* (1961). Ne putem rezuma. De o parte, conștiința destinului, omul dominat de *fortuna labilis*, de alta echilibrul etic-filozofic în fața devenirii și dispariției. Coșbuc n-a fost încă citat și era necesar. Concluzia la care acesta ajungea într-o cunoscută baladă, derivă, ca sens existențial, din fondul de observații popular: „Nu cerceta aceste legi”! Propoziție ce nu pledează pentru fatalism. Propune numai inserția omului în legile eterne, bune sau rele, legile vieții și morții. Finalul baladei trebuie pus în corelație cu acela al unei meditații coșbuciene rezumative, *Vara*, tratată de unii ca simplu pastel: „Natură, în mormîntul meu/E totul cald, că e lumină / “... Două versuri simple, despuiate, cum de la poemele indiene pînă astăzi, se vor fi compus fără număr, în sute de idiomuri.

Important pentru noi, pe planul originalității literare, e că această filozofie reprezintă o viziune românească asupra destinului.

Să se adauge, fie și în treacăt, detașarea lui Creangă, care, prin intermediul unui personaj de basm, persiflează moartea, fiorul tragic lipsindu-i. De menționat atitudinea lui Sadoveanu; nu numai că știa *să vadă* dar prozatorul avea intuiții excepționale. Deznodământul unui bătrîn pușcaș (*Pe Deleleu*), în pădurea albită de prima zăpadă, pare o transpunere într-un plan concret, oarecum localizat, a dramei din *Miorița*, în aceeași perspectivă a împăcării. La Rebreanu, într-un capitol din *Ion*, alt bătrîn țăran, adăpostit în casa Glanetașilor, definește moartea în fraze comune, cu un subliniat aer de generalitate legat de orizontul popular: „Omul trăiește ca să moară. Și cum trăiește așa moare...” Nu interesează aici, firește, zecile de descriții privind sfârșitul, ci reacțiile existențiale în care, literar, ne descoperim originalitatea. *Balada morții* de G. Topîrceanu, cîntecele de „dragoste și moarte” ale lui Adrian Maniu, meditațiile lui Ion Vinea, repetatele „tristeți și moaște de regrete” ale lui Demonstene Botez, *Balada tăietorului de lemne* de G. Lesnea converg, în general, în direcția unui tragic surdinizat, devenit un mod al melancoliei. La mulți alții, tonurile stinse sau cenușii alternează cu lumina. Plumbul bacovian e o excepție. În foarte puține cazuri avem de-a face cu un tragic chinuitor, de durată. Oameni ai spațiilor deschise, scriitorii români, în număr considerabil, au preferat reprezentării unui tragic ce sapă în interior, revărsarea în univers. Fenomen tipic, *dedramatizarea tragicului* caracterizează, pe o mare întindere, literatura română mai veche. Tranziția de la reprezentarea în suprafață, de la frescă la o literatură a *profunzimilor*, se produce, după o lungă acumulare, sub ochii noștri. Modernii au un mai subliniat sentiment al tragicului. Cîteva romane din ultimii ani, diverse piese cu subiect istoric, cîteva reușite construcții de aspect parabolic, poezia în unele privințe, reflectă, în parte, acest reviriment.

Despre polivalența unui sentiment. — Probabil că singurul scriitor român care izbucnește iritat împotriva dorului („și implicațiilor sale dolente”), văzînd în el o „plagă a liricii și sensibilității românești”, este Ion Barbu. „Ce carieră acest dor! (...). S-a născocit că e intraductibil; că numește pur și simplu sufletul românesc. A dominat pe o întreagă epocă, fiind uzurpat abia acum în urmă de Miorism și alte imbecilități tracomane, dar cărora nu le-a fost dat nici pe departe să ajungă favoarea înaintașului lor” (40). Nu este, desigur, cea dintîi ieșire stranie a poetului, care utilizează, totuși, nu o dată, termenul și are nostalgia „increatului cosmic”, adică dorul formelor originare. Eroarea lui era de a fi privit dorul, — pe care filologii îl derivă, ca termen, din latinescul *dolus* („dolare” — a dura) — ca un aspect psihic de suprafață; în realitate, el intră organic în plasma sensibilității profunde (41). Încerci să-i cauți o definiție și constăți că ochiul îți fuge ca pe suprafețele curbe ale lui Rodin, neștiind să aleagă între o sugestie sau alta. „*Starea dor*”, la care se referă Blaga, evocă parcă, prin analogie, „starea de grație” din comenziile teologice ale unui Augustin. Reținem însă ca judicioasă sfera de cuprindere, Blaga înțelegînd prin „starea dor” *polivalența* unui sentiment complicat, specific spiritualității românești. De Sanctis compara melancolia lui Dante cu aceea a lui Petrarca din *Canzoniere*: „Dante si asciuga presto la lacrima, e si gitta fra le onde agitate della resistenza, e si rifà un ideale e lo chiama Beatrice” (Dante își șterge repede lacrima, și se aruncă în valurile agitate ale rezistenței, își refacă un ideal și îi dă numele de Beatrice). Noi simțim *idealul* acesta ca o stare de dor, ca dor de perfecțiune și beatitudine existențială: ceva analog cu eminescianul „*dor de luceferi*”... În ce măsură francezul „nostalgic” ori termenii germani *Sehnsucht* și *Heimweh* traduc stări similare? Greu de răspuns. Echivalențe par a se găsi în portughezul *saudade* sau în spaniolul *soledad*, acestea comunicînd în lirică un sentiment de „solitudine nostalgică” (42).

Traducătorii și adaptorii cărților populare de înțelepciune au operat, în secolul al XVII-lea, o modificare topografică plină de poezie, transformînd „țara Anadolului (ture. Anadol-Anatolia = răsărit) în „țara Anadorului”, apoi simplu

într-o fabuloasă „țara Dorului“, făcînd deci ca exoticul, departele, necunoscutul să fuzioneze la modul românesc în conceptul de dor. Intens vehiculat în creația orală, dorul trebuia să alimenteze un substanțial capitol în poezia cultă oscilînd de la fiorul erotic, de nuanță tandră, pînă la dorul cosmic, spre un *nescio quid*, expresie a unui fond subconștient. Poezia eminesciană în totalitate e o mare metaforă a dorului ca tentație spre sublim, ca echivalent al îndrăzelilor demiurgice în creație. În viziune cosmică, la Eminescu astrele sînt propulsate de un „dor nemărginit“. Destinul a pus în om „nemargini de gîndire“ (*Povestea magului*), principiu de unificare între individual și universal. Prin „ale haosului vîi“, simbolicul *Luceafăr* peregrinează asemenea unui „gînd purtat de dor“... Conceput ca un miraj complicat, dorul eminescian își este suficient sieși, ca reflex al tristeții metafizice și experiență inefabilă a vieții. Exilul interior devine un mod de retransare în *ego*, atunci cînd înălțarea într-un incandescent *supra-ego* s-a dovedit iluzorie. Precum Manole din baladă, poetul *Luceafărului* practică ascensiunea în spirit, visul treaz; obsedat de ideea *limitelor*, el trage o grea draperie peste cele comune, continuînd să viseze într-o reverie a reveriei. Spiritualizarea amintirii și materializarea întîmplărilor neîntîmplăte încă, forme ale visului, sînt în același timp expresii derivate ale dorului: idealități. Rațiunea adormind, momentele de criză pierzîndu-și dramatismul, dorul aduce la suprafață curenți de adîncime, opunînd tristeții un *Erlebnis* delicat, o trăire la un orizont al reculegerii⁽⁴³⁾. Pesimismul eminescian are o breșă, care este dorul, factor compensator, pe cînd anxietatea unora dintre moderni eșuează, inevitabil, în tragic.

La modernul Argezi din *Oseminte pierdute*, din *Lingoare*, din *Psalmi*, pagini îmbibate de melancolie difuză, nostalgia erotică (în filiația *Sburătorului* heliadesc) se combină cu aspirația spre infinit, într-un *Dor dur*: „Lumea plînge de necazuri,/Tu-ți pui gîndul pe atlazuri/Și, de dor de vînt și mierle/Faci cu acul fir de perle./Îți ungi rănile cu-argint,/Te alinți cu zări ce mint...“ Însoțindu-și monologul cu mii de întrebări, Blaga imprimă dorului, — pe care-l vrea salvat de „efuziunile sentimentalismului și de ariditatea alegorismului“ — tensiune și gravitate metafizică⁽⁴⁴⁾. Privirile merg din treaptă în treaptă, înapoi, pînă în dimineața lumii, sau scrutează un viitor mitic, precum în uvertura ciclului *La curțile dorului*:

„Așteptăm/ o singură oră să ne-mpărtășim/din verde imperiu,
din raiul sorin./ Cu linguri de lemn zăbovim lîngă blide,/ lungi
zile pierduți și străini./ Oaspeți sîntem în tinda noii lumini,
la curțile dorului. Cu cerul vecini“. *Dorul-dor* al lui Blaga vizează esențele la modul metafizic, fiind o „aspirație trans-
orizontică, existență care în întregime se scurge spre ceva“, cum însuși filozoful caracterizează fenomenul în lirica populară. La un examen atent, dorul se relevă ca o realitate psihică flotantă, unduitoare, între ceva posibil și utopic, la intersecția dintre expresie și impresie; este figurație și tato-nare în necunoscut, continuitate și ruptură, rememorare a unui *statu quo* și proiecție într-un *dincolo* sau într-un *altceva* care sînt neștiutul. „Apa morților“, fenomen bovaric descris de Sadoveanu, e tot o manifestare a dorului. Rațiunea trează acționează sistematic, limpezind; dorul urcă lent, se învîrte în cerc, întîrzie, se autodevoră.

Sesizîndu-i particularitățile, atît cît le poate surprinde un străin, un publicist francez găsea că România e un pămînt al dorului: *terre du dor*⁽⁴⁵⁾. „Dorul“, „jalea“, „urîtul“, remarcă Blaga, interpret de mare profunzime, sînt „stări de nuanță“ cu vibrație unică așadar. „Nici unul din cuvintele dor, jale, urît nu e traductibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufletești românești. Fiindcă a traduce de pildă cuvîntul «dor», prin «Sehnsucht», nu înseamnă a traduce, ci a circumscrie o neputință. Cuvinte de asemenea natură constituiesc impermeabilitatea unui grai. Starea «dor» e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocalele și consonantele înșile ale cuvîntului dor. Asemenea cuvinte nu înseamnă numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă“⁽⁴⁶⁾. Pentru a te apropia de esența fenomenului *il faut y être dedans*. Trebuie să ai, pe lîngă nostalgia *timpului pierdut*, capacitatea descoperirii eului tău din viitor. Asemenea dialoguri sînt, de obicei, mute. Literatura aspiră să le împrumute voci, dorul fiind o modalitate specifică poeziei, artei: un *meta-limbaj*.

8

Între solar și nocturn. — Există în literatura română o lumină solară și o alta siderală, nocturnă, dar nu într-un regim de egalitate. Nocturnul ca spaimă și macabru,

măștile melancoliei negre sînt mai degrabă excepții. Prioritate evidentă au solarii, trăsătură pînă acum raportată la nostalgia clarității latine. Nordicii, ni se spune (după Madame de Staël), sînt întrebători, hamletieni, tragici, înclinați spre interiorizare, pe cînd mediteranienii, cu altă structură, concep existența în perspectivă exterioară, stenică. Clasificări ca acestea presupun, uneori, o mistică a modurilor spirituale închise. Muzica norvegianului Grieg nu vorbește de *obscuritate rerum*, fiind poate boreală, dar nu ceoasă, ci cristalină. De noaptea Walpurgiei, de torturile lui Faust a fost atras latinul Gounod. Alți latini, Baudelaire, Carducci, Macedonski dedică fiecare cîte un imn lui Satan; la simbolisti, la Arghezi, se citează, de asemenea, accente de satanism. Principiul clarității latine se cere coroborat, în ce privește substratul nostru spiritual, cu naturismul, mai exact cu exaltarea solarului la thraco-daci, aspect excelent sesizat de Sadoveanu într-un roman al genezei noastre, cu acțiune la sfîrșitul celui de al optulea secol. Eminescianul Zamolxe din *Strigoii*, tragic, întunecat, cam germanic (în felul unui Odin), trece în *Creanga de aur* ca promotor al luminii și simbol al naturii triumfale. La ceremoniile rituale de pe muntele Om, magul Kesarion Breb din *Creanga de aur*, pînă atunci ascuns, se arată păstorilor în ziua în care „soarele stă pe cer la cea mai mare înălțime a lui, după jumătatea lunii iunie, în zodia Racului”. Sadoveanu, om al naturii, se referă aici la solstițiul de vară, moment în care el însuși are sentimentul totalității, savurînd bucuria de a exista sub „un cer încremenit în liniște ca un smalt albastru”. Splendidul său *24 iunie* din care am extras aceste cuvinte este confesiunea echilibrului desăvîrșit, cînd scriitorul își uită „mîhnirile”, pentru a fi, dincolo de bine, și de rău, un apolinic.

Deasupra timpului individual, care poate fi umbrît de tragic, în spiritualitatea românească, începînd cu gîndirea mitică, lumina se constituie într-o pîrghie a vieții, fenomen de integrare în univers, capabil să ofere, fie și în frîntura unei secunde sentimentul organicității. La solarii, sufletul se dovedește deschis lucrurilor, bucuriei simțurilor; impresionați de mister, selénarii ascultă voci îndepărtate și mai ales caută realitățile interioare, fiind deschiși spre ceea ce G. Bachelard numea „timp al reveriei poetice”. Frumosul localizat, aproape parti-

cularizat în constante naționale la unii, alternează cu frumosul ideal, în proiecție cosmică la ceilalți, tentați de absolut. Într-un caz, asistăm parcă la inserția individului în materie, fascinat de o natură atașantă (de un mediu concret, care poate fi, orașul, strada); în altul, individul a devenit centru al lumii, entitate gînditoare, un Eu autonom în care se recunosc milioane de alte destine. Pentru a ne reprezenta mai sugestiv limitele, să ne spunem că diurnii, solarii, au contingențe cu tablourile tahitiene ale unui Gauguin euforic, în care soarele, apa, opulența vegetală și oamenii fuzionează. Să ni-i reprezentăm pe ceilalți, oricît ar părea de bizar, mai aproape de tehnica unor abstracționiști moderați. Într-un prim capitol al liricii românești premoderne, unul dintre Văcărești (Iancu) avea revelația unității originare, constatînd că omul poartă „în plămada lui plămada luminii...”. Considerînd „adevărul” drept un fel de concentrare, o scripă de esență solară, poetul se vrea instalat „în adevăr ca-n soarele luminii”. La celălalt pol, al întunericului, un poet de limbă spaniolă surprinde o concentrare intensivă de tenebre: „*¡Ai! cită noapte încape într-o noapte!*”... — exclamă rănit Pablo Neruda.

Căutători ai universului sensibil, la solarii se va distinge reprezentarea plastică (tipul Alecsandri, Pillat), expansivitatea cromatică meridională (Minulescu), jubilația vitală sadoveniană, cu limpezimi ce punctează momentele privilegiate ale existenței. „Lumina străbate spațiile inter-siderale — scrie Sadoveanu — și trece în infinit purtînd imaginea clipelor”⁽⁴⁷⁾. Și Ion Barbu e un solar, la care însă cîntecul devine „imn spiritual” pur, — „un loc luminos, unde (geometria) se întîlnește cu poezia”, stare implicînd un „neîntrerupt efort de integrare” în universal. De la imnul soarelui din poemul lui Ghilgameș pînă la Barbu, drumul e acela de la mitul arhaic ritual la mitul desacralizat. Plumbul lui Bacovia, litaniiile lui Demostene Botez sau mai recent fluxul grav al confesiunilor baconskyene, meditațiile lui Ioan Alexandru și elegiile lui Nichita Stănescu, traduc, metaforic vorbind, „eclipse” totale sau parțiale. Fizionomiile poartă semnele neliniștii metafizice. Dincolo de ordinea lucrurilor vizibile, e căutat misterul, poezia dînd prioritate crizelor existențiale. În prezența celor două categorii, ne amintim o clasificare a modernilor în *abiertos* și *erméticos* (deschiși și închiși), făcută de G. Torrente Ballester. Prea gravului „erméticos” (din

Panorama de la literatura española contemporánea), îi preferăm însă, în ce privește pe ceilalți poeți, calificativul de *interiori-zați*. Monologul lor interesează în măsura în care vocea transcende din limitat și individual spre supraindividual.

Metaforic, la Sadoveanu „țara de dincolo de negură“ este un imperiu cristalin; mai mult: un posibil paradis terestru. Există o categorie a bipolarilor, Eminescu, Arghezi, Blaga, alții încă, balansind între o mască și cealaltă. La „nocturnul“ Eminescu, nostalgia luminii e totuna cu un vis al perfecțiunii, corectiv al prozaicului, drept care *magul călător prin stele* (alter ego) își construiește în interior „lumi solare“. Lumina se confruntă cu „chaosul“, soarele fiind „tatăl“ iar noaptea „muma“. Deoparte „noaptea neagră-a neființei“, de alta mirajul: „argint e pe ape și aur în aer...“ Unduitor e și Arghezi, muzical, lunecînd contradictoriu între obscur („ce noapte groasă, ce noapte grea“) și dulcea „lumină lină“ a prisăcii. Concilierea, la poetul *Cuvintelor potrivite*, e imposibilă, de unde bipartiția, scindarea perpetuă: „Cu-o frunte dau în soare cu cealaltă-n noapte/Și fiecare este și nu este“ (Portret). La Lucian Blaga, deși adoră taina, primele poezii erau rachete incandescente sondînd infinitul: poemele luminii. Ca formă supremă a elanului vital, însăși iubirea „e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintîi... Geneză eternă! Nevoia de lumină, în ansamblu, reprezintă una din permanențele literaturii române, fertilizînd existența, justificînd-o.

9

Tentația stilului narativ. — Pe o mare întindere, proza românească este narativă, ceea ce înseamnă că farmecului vocii, gestului sau măștii, rostirii *stricto sensu*, li se caută echivalențe scriptice. E ca și cum am spune că pictura parvine, prin valorificarea potențelor ei, să dea iluzia mișcării, sau că muzica nu-și refuză un anumit mod al descripției. Nimeni sau aproape nimeni nu mai păstrează în memorie timbrul vocii lui Creangă, însă farmecul persistă în *dicțiunea artistică* de neconfundat, așa cum ironia voltairiană stăruie în scînteietoarele „*romans maraux et philosophiques*“, făcînd să ne imaginăm surisul satiricului. Clasicismul evocă imediat, oricui este familiarizat cu rigorile lui, ideea de retorică, de reprezen-

tare echilibrată, de ordonanță și esențializare, în spiritul unor convenții. Viața clasică, zice Ortega y Gasset, constă din locuri comune (*La vida clásica se compone de tópicos*), de unde la epigoni impresia de repetiție, dacă nu de manierism. Povestitorul, în sens larg, nu e preocupat de norme și, necrezînd în modele eterne, își caută originalitatea de fiecare dată altfel, interesat de coeziunea vie dintre fapte. Perseverența pe o singură coardă îl irită, de aceea, degajat, el practică opoziția, polemica discretă, înțelegînd să promoveze ineditul, paradoxul chiar. Creatorul de tip clasic era atent la construcție și proporții; naratorul se mulțumește cu efecte imediate, cultivînd mai degrabă lucrul pe porțiuni reduse. Armonia întregului la tragediile francezi ai celui de al șaptesprezecelea veac era, precum la cei vechi, de natură canonică, vizînd adecvarea acțiunii la exigențele din afară. La Creangă și Sadoveanu, unitatea verbului e, în genere, de ordin interior, ținînd de personalitatea povestitorului, individualitate în primul rînd.

Dar conceptul de povestire fiind ambiguu, acela de *povestitor* nu poate fi, la rîndul lui, mai precis. Boccaccio și Rabelais, ca povestitori, diferă categoric de Hoffmann, de Turgheniev sau de Sadoveanu. Fondul naiv și popular, referințele livrete, realul și fantasticul, moralismul și spiritul licențios, surisul și groaza sa amalgamează, la povestitori, în mii de ipostaze, care sînt tot povestiri, după cum scrieri cu etichete felurite intră în supla categorie de *roman*. Mulți romancieri sînt în realitate, niște povestitori, fără ca prin aceasta romanul lui Cervantes să fie mai puțin genial iar „întîmplările extraordinare“ ale lui Poe mai puțin respectabile — sub specia valorii — decît un roman de Flaubert. Primordială în povestire rămîne, cum a demonstrat-o timpul, capacitatea de a articula fapte în structuri semnificative, puțină de a integra într-un *continuum*, sensuri ale *Vieții*. Cu toate progresele scrisului modern, ale cărui tehnici s-au multiplicat, povestirii i se recunoaște funcția majoră, căci, deși vorbim de *antiroman*, de *antimemorii*, de *antimit*, modul narativ durează. „Cartea trebuie să *curgă*, crede Roland Barthes, pentru că în fond, în ciuda secolelor de intelectualism, critica ține ca literatura să fie mereu o activitate spontană, grațioasă, protejată de un zeu, de o muză, sau dacă zeul sau muza sînt cumva reticenți, trebuie cel puțin «să ascundă travaliul ei»: a scrie înseamnă

a turna cuvinte în interiorul acestei mari categorii a continuului, care este povestirea; orice Literatură, chiar dacă e impresivă sau intelectuală (trebuie să tolerăm desigur cițiva părinți sărmani romanului), trebuie să fie o povestire, o fluență de cuvinte în serviciul unui eveniment sau al unei idei care-și «urmează drumul ei» spre deznodământul sau concluzia sa: a nu-și recita obiectul înseamnă, pentru Carte, a se sinucide⁽⁴⁸⁾. *Baltagul* este o prelungire a baladei spre epos iar *Răscoala* eposul în viziune contemporană, dar la baza lor stă povestirea, sugerind ordinea vieții.

Conștient de libertățile ce-și arogă, povestitorul se sustrage timpului măsurat, comportându-se ca un *marlor imaginar*, transcende sistematic momentul și spațiul, e *uchronic* și *utopic*, știe totul, participă direct la fapte, teatralizează, cultivă mitul și iluzia, glosează grav sau ride și, nefixat într-o formulă, trece mai departe, solicitat de oameni și întâmplări. *Andromaca*, în versiunea Racine, e un conflict tragic condițional de regulile teatrului. Povestirea e *decondiționare*. Sociabil, iubitor de prieteni, povestitorul nu poate fi imaginat vorbind de unul singur. Fără parteneri, Creangă nu există, de aceea, scriind, el se adresează constant unui auditoriu fictiv. Nici Creangă, nici Caragiale nu trăiesc în natură, ei în societate. Ce devine în acest caz Sadoveanu? Trebuie să se facă o disociere, fiindcă sînt doi Sadoveanu, unul *pars naturae*, solitar, taciturn, îmbibat de mister, altul comunicativ, jovial, povestitor de „divan oriental“, adică de grup. Pentru povestitor, în multe cazuri, tragedia sufletească subterană și himericul se integrează aceluiași context; nu tragicul interior (uneori insesizabil), ci derivatele acestuia, ieșite la suprafață și devenite *întîmplări vizibile*, capătă înțeles fundamental. Nu i se găsește o explicație dramei? Faptul nu are importanță. Când Proust „narează“, (se narează), reconstituind mii de reacții psihologice, refăcînd la rece circuitul de la senzație la sentiment, textul tinde să fie o țesătură de explicații. Aproape un proces științific, pe un *alter ego*. „Balcanicul“ Matei I. Caragiale practică sofisticarea, visul treaz, povestind în marginea basmului oriental; căutător al „timpului pierdut“, Proust este în fond un raționalist.

La moldoveni, în special, vocația narativă este aproape generală, conversația bazată pe rafinament și subtilitate fiind

altceva decît taifasul oriental. De la Neculce pînă la Sadoveanu prozatorii moldoveni sînt povestitori, dar povestirea implică o arie de preocupări variate. Sinteză a ethosului popular, Creangă ridică povestirea la nivelul artei universale, iar Sadoveanu se abate de la rigorile romanului făcînd din *Nicoară Polcoavă* o „povestire istorică“. Creangă e folclorul însuși, transfigurat de un artist. În reacțiile eroilor sadovenieni se ghicesc trăirile scriitorului, care din povestire face o fabulă la modul superior, înnobilită prin reflecție. Eposul românesc mai vechi l-a constituit balada, în cadrul căreia autorul anonim se comporta ca rapsod: istorisea isprăvi, comenta întâmplări, pe marginea lor se entuziasma, devenea duios sau tragic. Era concomitent observator și participant, narator și filozof, epic și liric. Din toate aceste ipostaze, Sadoveanu a reținut modul general, încît în actul creației, el trăiește „întîmplările eroilor“; ia parte „neconținut“ (o atestă un interviu din 1955, consemnat de Perpessiciu) la episoade ale existenței lor. „Aș putea spune că ei îmi dictează. Mie îmi rămîne să cumpănesc cuvintele“... Pictor al munților Neamțului în cadru estival, călătorul Hogaș e, în realitate, un povestitor în peisaj. Prin calități de povestitori, C. Stere, Al. O. Teodorescu, G. Brăescu și ceilalți aparțin unei serii. Naratori succulenți sînt însă și muntenii, dovadă *romanul* lui Filimon, *scrisorile* lui Ion Ghica, *povestirile* caragialiene sau *nuvelistica* lui Galaction. Nu pot fi lăsați deoparte transilvănenii, din rîndurile cărora, în trecut, s-au desprins Slavici, Rebreanu, Agârbiceanu, ca și înzestratul Pavel Dan (autorul lui *Urcan bătrînul*), care părea destinat să devină un clasic. Sîntem un popor de povestitori, apropiați, în privința comunicativității, de italieni. Un nou venit la *Hanu-Ancuței* e întrebat îndată: „*Dar istorisirii știi să spui?*“ Și răspunsul sună cu naturalețe: „Știu, ca oricare om, — de ce să nu știu!“ *Hanu-Ancuței*, fermecătoare capodoperă sadoveniană, simbolizează pe plan național nevoia psihologică a destăinuirii și conversației. Influențat de Sadoveanu, un prozator bulgar, Iordan Iovkov, dădea un volum analog, *Nopți la hanul din Antimovo*, în care oaspeții, reușiți la un loc, evocă legende din Stara-Planina.

Există un stil al povestitorilor români, care substituie aventurii picarești sau isprăvilor de *capă și spadă* plăcerea pentru legendă și baladă, amestecul de realism și magie, participarea lirică și reflecția. Vibrația lirică e, cum remarcă

Sadoveanu, „una din notele distincte ale literaturii noastre“⁽⁴⁹⁾. Făcînd eforturi către o reprezentare obiectivă, Hortensia Papadat-Bengescu luptă la început cu subiectivismul, cum i se confesa lui Ibrăileanu: „Ca să mă încălzesc bine de ce am de spus, trebuie neapărat să mă adresez direct cuiva real sau închipuit, să mă alipesc, să zic, Eu. Tu...“. În ultimele decenii, asistăm la o nouă înflorire a povestirii de nuanță lirico-epică, în spirit modern, de astă dată, cu participarea mai vie a muntenilor. În prelungirea lui Gala Galaction, V. Voiculescu din povestirile postume excelează în împletirea arhaicului, magiei și absurdului. Nu o dată, la prozatori reprezentativi, ca Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, sau la mai tînărul Fănuș Neagu, ca să ne mărginim la nume de circulație, povestirea trece în primul plan. S-a observat, în genere, că oralitatea exprimării la scriitorii români este o notă comună, ca efect al caracterului popular al limbii, de unde „impresia trăirii intense a faptelor și a zugrăvirii vii a personajelor, care (remarcă Al. Dima) par a ne vorbi direct, alături de autor, conferind astfel tuturor genurilor literare o trăsătură ce aparține, prin excelență, dramaturgiei“⁽⁵⁰⁾.

Suflete prinse în ceață și brume, nordicii sînt solicitați de mister, de aici constatarea că basmul și eposul, produse ale nopților lungi, tind spre supranatural. Romantismul e plin de fantome, privirile fiind întoarse spre interior. Hamletieni și personaje faustice perseverează în monologuri grave; în momente de fantezie tenebroasă, Eminescu însuși, înrîurit de romanticii germani, e un nordic. Naratorii români se revelă ca mediteranieni, solari, improvizatori, anecdotiști, nu departe de tehnica lui Boccaccio, avînd afinități în același timp cu povestitorii orientului feeric, cu care se regăsesc sub cupola aceluiași cer instelat. Un protocol al spunerii delicate, amintind de caligrafiile persane, atrage atenția în basmele lui Creangă, ca și la Sadoveanu, în *Hanu Ancuței*, în *Divanul persian* sau în *Soarele în ballă*. De farmecul acestui orient fabulos, cu psihologie diferențiată, și-a dat seama, printre alții, Montesquieu, în ale cărui *Lettres persanes*, dincolo de moschei și palate convenționale, se simte o ironie fină. Nu retorica latină a propulsat arta de narator a lui Neculce, ci fondul popular, care, depozitar și filtru verificat, a dat impuls celor mai reprezentativi scriitori români.

Cei doi Caragiale (Ion Luca și Matei) sînt structural naratori, ambii foarte atenți la frază, unul lăsînd impresia perfecte spontaneități, celălalt impresia de bijutier migălos. Spontaneitatea nu exclude la naratori clișeul, discernabil atît de frecvent la Creangă (în formule de tipul: „*Dar să nu-mi uit vorba*“...), la Caragiale în felul de a reproduce dialogul („*Mă întilnesc cu amicul*“...), la Sadoveanu chiar, a cărui operă, în totalitate, este un triumf, în sensul cel mai înalt, al narațiunii. Romanul de tip balzacian presupune un eșafodaj, o construcție de proporții. Este o arhitectură. Dintr-un unghi de vedere ca acesta (pe care romanul modern, proteic, îl infirmă), Rebreanu este romancier prin excelență, arhitect, ridicînd etaj peste etaj, după un plan minuțios, iar Sadoveanu fluviu în curgere lentă, povestitor prin definiție. Să se vadă la Rebreanu, în roman, aspirația spre formule diferite, iar la Sadoveanu cristalizarea în timp a unei structuri, în sensul că lucrări din tinerețe sînt reluate, adîncite, duse spre esențe. Nici o ruptură între vîrste nu e de sesizat la autorul *Ballagului*; eroic, elegiac sau surizător, povestitor clasic, Sadoveanu trăiește și visează într-un timp rotund.

10

Cîteva tipuri epice. — Tipologic, în literaturile de la sfîrșitul Evului mediu se conturaseră în occident fizionomii specifice, între care curteanul și clericul, alt tip, produs de o societate în criză, fiind vrăjitorul, intermediar ocult, persecutat și solicitat, expresie a misticismului imaginației. J. Huizinga atrăgea atenția asupra „fiecțiunii cavalerismului“, un mod al idealizării eroicului („joc nostim, cu reguli nobile“), antrenînd în orbita iluziei sale „chiar și unele reprezentări religioase“⁽⁵¹⁾. Cîteva secole mai tîrziu, în același perimetru spiritual, la contemporanii lui Voltaire de pildă, privirile se deplasau spre alte realități umane, încît personajul picaresc, aventurier, contradictoriu (popularul *Gil Blas* a lui Lesage) sau robinsonianul intrepid, erou al acțiunii, traduc fie balansarea de la mizerie la ambiție, fie normele voinței convergente. Profilurile variază, în literatura română, în funcție de particularități spațio-temporale proprii, astfel că protagonistul valah din *Scrisoarea III*, implantat în istorie, este un echivalent al

demnității, iar Ștefan, în viziune sadoveniană, „cavalerul“ și „sfântul“. La nici unul ideea de „cavalerism“ (pe care n-o raportăm la ceva instituționalizat) nu presupune emfază, „aparat“, splendoare curteană, și cu atât mai puțin gratuitate „à la Don Quijote“, ci o funcție socială. Rigoare, în sensul de comandament etic, de unde tensiunea, masca severă, expresia de responsabilitate în fața posterității. Acționând ca întrupări ale națiunii, eroi ca aceștia, mai mult preocupați decât monumentali, poartă însemnele epocii, care se recunoaște în personalități-sinteză. Prin urmare, principele mușatin (revelându-se contemporanilor „ca într-o lumină de sfințenie“) cere tuturor, „în bătăliile jertfei pe care domnia sa urma să le viseze în nopți de neliniște“, virtuți *ad-hoc*: loialitate, „inimi arse de credință...“ Pe un fundal idealizat romantic, „șoimii“ sadovenieni ilustrează liber, la nivelul ficțiunii, ipostaze ale „cavalerismului“ la modul românesc. Pildele munteanului Neagoe „către iubitul său cocon“ recomandă în context feudal, paralel cu jertfa, „judecata dreaptă și nefățarnică“. În esență, o înțelegere a destinului ca luptă și sacrificiu de sine : „a fi“, adică a trăi în prezent, și „a fi util“ în raport cu eternul, iată atitudini ce se potențează una pe alta.

Metaforic, putem spune că efigia cavalerului apusean aparține stilului *flamboyant*, tinzând, individual, spre verticalitate și utopie ; aceea a „cavalerului“ român sugerează proiecția în viitor, orizontalitatea, privirile scrutând neliniștite un timp al enigmei ; unul se vrea singular, abstras, ridicat deasupra lucrurilor, altul solidar grupului, înaintînd cu acesta în timp. Om de arme, dublat de un cugetător, Nicoară Potcoavă a optat pentru sacrificiu, convins că : „se vor naște oameni noi, care vor clădi o lume nouă“. Prin individ, în cazul lui, vorbește masa : „Noi nu vom mai fi. Dar pînă atunci să lucrăm pentru dreptate, să îndeplinim poruncile pe care le avem... Tonul grandilocvent, ambițiile sînt înlocuite aici cu un patetic subordonat rațiunii. În rostiri de acest gen, imaginate, autenticitatea nu e desigur de ordin lexical, ci de substanță, configurînd sintetic o normă generală, aproape o imanență.

Declinul clasei boierești, sub presiunea forțelor social-economice, avea să ofere literaturii, de la Filimon pînă la Sadoveanu și Rebreanu, individualități diverse, personaje

trăind mai degrabă pasiv, contemplativ, decît problematic. Văzîndu-le de aproape, frapează un accentuat tipism al reacțiilor, reflex al unui suflet tocit, uniformizat prin închiderea într-un sistem. O replică a unuia poate fi atribuită, fără greș, altuia ; reacția e, cu alte cuvinte, mai mult a categoriei, ca totalitate, decît a indivizilor. Puși în situații similare, inși diferiți par a participa la un organism comun, cu un puls care este acela al clasei, ceea ce înseamnă că boierul sensibil la *hegemonikon* al lui Brătescu-Voinești, Comăneștenii lui Duiliu Zamfirescu, scepticul Lai Cantacuzin și ceilalți sadovenieni, latifundiarul Baldovin (din *Rădăcinile Hortensiei* Papadat-Bengescu), deși distanțați în timp, sînt legați printr-un sentiment global de dezabuzare. Replierea spre trecut și solitudinea interioară se fixează, inevitabil, în manii și curiozități. A descifra vechi hrisoave de familie înseamnă, la un personaj voinescian, refractar prezentului, un mod al uitării. Alții practică evaziunea în erotică sau — rafinement costisitor — cultivă, asemenea nobililor lui Turgheniev, „le dépaysement“, instrăinarea, aventura în exotie. În comportamentul nobilului în degringoladă, cu apucături maniacale, pasiv pînă la oblovism, placiditatea este o formă a *dezacordului* definitiv ; arivistul, factor de integrare activă, tînde, dimpotrivă, spre un maximum de *acord* cu timpul, conștient că sacralizarea banului este în beneficiul său. Masca latifundiarului Filotti-Buciumanu (din *Venea o moară pe Siret*) respiră un pesimism difuz, travestit în deziluzie : „Poate sîntem bucuroși că putem petrece ultimele zile frumoase de la Aranjuez (clamează el, abulic) ... Este o frumuseță însă și în resemnare. Eu propun să zîmbim, să ne resemnăm și să lăsăm lucrurile să curgă... Prințul Lai Cantacuzin, între regret și luciditate, are și el sentimentul agoniei inexorabile : „Sîntem niște anacronisme. Funcția noastră e să dispărem“.

Unii încearcă o redresare biologică (o „îndreptare“, zice un prozator) prin infuzia de sînge proaspăt de la alte clase, care să combată îmbătrînirea stirpei : tema din *Îndreptări*, la Duiliu Zamfirescu, din *Ciuleandra*, la Rebreanu. Un aristocrat din *Ghepardul* lui Lampedusa acceptă, ca salvator, contractul matrimonial cu fiica burghezului bogat. Într-o mezialianță de acest gen, bătrînul moșier Matei Boiu-Dorcani (din *Suflete tari*) vede o profanare : „Nobilimea a condus

peste zece veacuri!“... Intransigență căzută în gol, de vreme ce propria-i fiică, temperament autoritar, cu orgoliul rasei, constată că timpul „nobililor“ a trecut: „S-au dus. Și eu îi iubesc, dar sînt morți de mult. Acum trebuie să facem alții pentru vremurile noastre!“... Exact între aceste limite, asistăm, în *Răscoala*, la diferendul mut dintre Miron Iuga, tip aprig de senior feudal (alt „suflet tare“), și fiul lui, Grigore Iuga, înclinat să afișeze, din calcul, vederi liberale.

Dintre zecile de figuri de acest gen, cîte sînt, literar vorbind, fizionomii complicate, balzacienne? Prea mult seamănă unul cu altul, iar aici interesează diferențele. Deficitul de viață al protagoniștilor („*fantome*“ în maniera Anghel) s-a repercutat estetic asupra observărilor, scriitorii fiind solicitați mai degrabă de fenomenul sociologic decît de psihologie. Din vechi cadre aurite, într-o galerie îmbibată de trecut și crepuscul, componenții unei asemenea categorii privesc cu ochi goi, nelăsînd să li se distingă adîncimile. La cîți dintre ei, conștiința atinge, ca la Turgheniev și Tolstoi, nivelul dezbaterilor tragice? Prin ce se diferențiază femeile din aceeași ambianță? Cîte pot fi raportate la memorabile profiluri tolstoiene? Existența statică, legată de trecut, putea găsi satisfacție în jocurile spiritului, fie și în utopie. Singurii care savurează însă voluptățile aventurii interioare, retrăgîndu-se imaginar în al „optsprezecelea veac“, recte în iluzie, sînt Pașadia și Pantazi, „craii“ lui Matei I. Caragiale. Dar aceștia sînt niște pseudo-exponenți ai clasei, contradictorii la extrem, mai fantomatici încă decît restul.

La Balzac, activii Lucien de Rubempré, Rastignac și alții, *ejusdem farinae*, punctau în *La Comédie humaine* (un exeget recent, André Wurmser, i-a spus *La Comédie inhumaine*) așazisul „moment social des ambitieux“, configurînd psihologia unui tip. Practic, fenomenul nu s-a limitat la un singur „moment“. Prin faimosul Julien Sorel, Stendhal îi confirma succesiunea. După Stendhal, pentru a caracteriza plastic dialectica parvenirii a apărut noțiunea de „sorelism“, cum din Rasputin a derivat termenul de *rasputinism*. Tema avea să prolifereze în roman, pe scenă. Duplicitar, tenace, transformînd viața într-un cîmp strategic, parvenitul român mai vechi se revelă în genere rudimentar, pe ecranul relațiilor agrare conservatoare. Trebuia să apară parvenitul industriei, cu simțul „loviturilor geniale“, schițat, printre alții de Camil

Petrescu; prin speculații tipice, trebuia să se ridice grefierul obscur din *Sfîrșit de veac în București*, de Ion Marin Sadoveanu. Descendent din arendași sau cîrcumari, cînd parvenitul ajunge posesor de palate în capitală, ambiția lui de a epata interesează în latura intimă, iar Hortensia Papadat-Bengescu, analistă subtilă, trece în primul plan. Protagonistii, veleitari, țin să demonstreze, în modul bancherilor florentini din *cinquecento*, că averii i s-a asociat ceva mai mult decît lustrul: „*l'esprit de finesse*“... Nu e simplul mimetism al amfitrioanelor caragialiene cu „*jour fixe*“. La burghezul îmbogățit, „sine nobilitate“, blazonului i se substituie somptuosul, iar simplității raritățile frapante; o „snobinettă“ prezidează reuniuni de salon, etalează pietre prețioase, dispune ostentativ de lachei, de cai de curse, face din protocol un fetiș. Cronica Hallipilor de Hortensia Papadat-Bengescu reprezintă studiul cel mai expresiv al snobismului românesc, din perspectiva unei conștiințe nu departe de tragic.

Nu e nici o legătură directă între *Les Déracinés*, romanul lui Barrès (dintr-o trilogie a „energiei naționale“), și tema *dezrădăcinării*, comună la scriitorii români, pînă către al doilea război mondial. Similitudinile se explică prin coincidențe de cadru social. Formula rezumativă a naționalismului barrèsian, „*la terre et les morts*“, preconizînd „înrădăcinarea“ și cultul tradițiilor, opunea spațiului parizian, generator de îndoieli, un presupus spațiu al certitudinii, legat de tradițiile regionale. Tradiționaliștii români de la începutul secolului raporta, analog, pe „dezrădăcinați“, la mediul ostil lor al orașului, deplasînd atenția de la conflictul real, — cu fond multilateral — la un conflict mai degrabă etic, între medii. Dispută dilatată pe un teren fals. „Dezrădăcinaților“ de condiție intelectuală, de care epica era saturată, trebuie să li se găsească o altă explicație. La cetădinul caragialian, om al mediului, frecventator al berăriei, gazetar limbut, contestatar flegmatic, mistificator jovial, teatralitatea sare în ochi. Pasiv prin definiție, „dezrădăcinatul“ e, de multe ori, un moralist amar, consumat de un sentiment al eșecului, învins înainte de a fi luptat, balansînd între luciditate și tristețe. Dialogului public, inadapabilul îl substituie monologul interior, revolta în abstract. Latifundiarul în decădere se consola vag, fantezist,

într-un imaginar spațiu psihologic *retro-spectiv*; proletarul intelectual, refractar integrării, trăiește cu precădere în prezent, *circum-spectiv*, nesatisfăcut, interzicându-și aproape în aceeași măsură voluptățile amintirii cât și utopiile viitorului. Îi apropie într-un fel doar egotismul. Sentimentul declinului la unii diferă însă de acela al ratării la ceilalți. Celor dintii, fenomenul le apare, cum s-a văzut, ca inexorabil, celorlalți ca absurd, de unde, la „dezrădăcinați“, negația convertită în sarcasm, în accente de satanism și ris tragic.

Provincialul francez din micile orașe, remarcă F. Sieburg, „budează“ Parisul. La Hortensia Papadat-Bengescu, lucrurile stau altfel: parvenitii tind, toți, pentru a se realiza, către „Cetatea vie“, care pentru ei este capitala. Inadaptabili, unii intelectuali au în acest cadru sentimentul frustrării, structura lor etică părint dimensionată pe alte date. În romanele lui Cezar Petrescu, eroi trecuți prin drama războiului („generația pierdută“, cum o numise Hemingway) eșuează, iremediabil, în „capitala care ucide...“ Ce spun excepțiile? E posibilă fuga? Nu, fiindcă provincia e tot una cu neantul, climat „unde nu se întâmplă nimic“, agonie în „îrguri unde se moare“... Sub presiunea invaziilor istorice, înaintașii au recurs la o repliere defensivă, în munți; de astă dată, dintre cei lezați, unii, mai adaptabili la natură, tind spre un fel de *retragere din societate*. De o tristețe paralizantă, un personaj sadovenian părăsește capitala, în care făcuse studii academice, pentru a se izola ca într-o „sihăstric“, într-o casuță „albă și liniștită“, în Moldova (*Însemnările lui Neculai Manea*). Mediul se dovedește și acolo impropriu pentru tentații spirituale, așadar ratarea continuă, oferind apropiieri psihologice cu „oamenii de prisos“ din literatura rusă. Fără zguduitorile dezbateri intime ale acestora. Mai la toți, revolta se transformă în mizantropie „*contra omnes*“.

După apariția lui *Ion* (în 1920), un comentator l-a raportat la *Țăranii* polonezului Wladyslaw Reymont, roman de care Rebreanu afla atunci. La *Ion*, ca și la omologul său Antek, pot fi remarcate, în adevăr, reacții etice dure, evasi inumane. Similitudinile de comportament, la unii țărani sadovenieni, comparabili cu mușierii lui Turgheniev (*Povestirile unui vânător*) sau cu țăranii lui Zola, sînt, în

ce privește problemele economice, explicabile; de îndată însă ce vrem să distingem particularitățile de ordin psihologic, lucrurile se complică. Reacțiile diferă, nu numai în funcție de orizontul social schimbat; natura însăși, factor modelator, are alte valențe în Suedia, de pildă, față de Sicilia fierbinte din *Vita dei campi* a lui Verga, crescută pe fond vulcanic. Chiar în cuprinsul unei singure literaturi nu există structuri-model, astfel că ar fi absurd să reducem țăranul rus sau țăranul german la o ipostază unică. Să se compare, demonstrativ, aprigul țăran balzacian din *La Terre*, cu țăranul feroce în viziune zolistă (*Les Paysans*), și taciturnul prins de tristețe din *Regain* (Regenerare) de Giono, acesta din urmă amintind prin lirism de Sadoveanu. Înainte de apariția lui Rebreanu, Ibrăileanu distingea în literatura română categorii tipologice ca „*țăranul-durere*“, „*țăranul-revoltă*“ și altele; G. Călinescu definea ulterior *Răscoala* ca „roman al gloatei“. Clasificări ca acestea, valabile în sine, trebuie înțelese ca niște ipostaze, moduri ale unui fenomen cu înfățișări mutabile; pe parcursul unui secol și jumătate, de la Dinicu Golescu pînă la Marin Preda (care imprimă unei teme stoarse o nouă prospețime) diferențele de oplică sînt enorme.

Că primul mare roman modern, *Ion*, își extrage seva din observarea mediului rural, n-a fost o întâmplare. La o populație cu fond dominant rural, tipurile specifice acesteia s-au oferit în mod firesc atenției scriitorilor (solicitați de „chestiunea țărănească“), au alimentat, la fel de normal, dialoguri și tendințe contradictorii. De constatat, în treacăt, că reprezentării artificiale, pitorești (vizibilă pînă tîrziu, la Ionel Teodoreanu) i s-a opus dezideratul reprezentării realiste (direcția Slavici, Rebreanu, Pavel Dan). La unii persista îndoiala asupra posibilității de a face din țăran un obiect de literatură elevată. Lui Mihai Ralea, societatea românească în genere îi apărea, după război, ca dispunînd de „relativ puține caractere originale“, cu motivarea că „sufletul colectiv domină, cu puterea lui de asimilare omogenă“ (*Perspective*, 1928). În același context ideologic (pe tema *De ce nu avem roman?*), Camil Petrescu scoate pe rurali din zona interesului, necrezîndu-i îndeajuns de complicați pentru a le descoperi „probleme de conștiință“. G. Călinescu intervenea rezonabil: „Ecuatiile țăran-om rudi-

mentar, orășan-ființă complexă dovedește o falsă judecată și un snobism caracteristic nației noastre de rurali (...). Țăranul și Kant își pun exact aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică⁽⁵²⁾. Ion al Glanetașului, Vitoria Lipan, Ilie Moromete sînt, orice s-ar spune, individualități diferențiate, pe fundalul unor mulțimi. La Creangă, țăranul de la munte, sentențios sau glumeț, la Sadoveanu, țăranul oprimat, răzvrătitul ori înțeleptul, țăranul din singurătăți montane sau din „împărăția apelor“, taciturnul și comunicativul, la Marin Preda țăranul dilematic, mereu preocupat, reprezintă tipuri dintr-o galerie imensă. Îndărățul fiecărei măști, se pot imagina altele la fel. La scriitori de mare merit, revelatoare este adesea masa, drept care s-a spus că Sadoveanu surprinde fenomenele, nu individualitățile. Trebuie restabilit adevărul: Negruzzi în al său *Lăpușneanu*, Sadoveanu în ample tablouri istorice, Rebreanu în *Răscoala*, Zaharia Stancu în *Desculț* și ceilalți sînt solicitați de eroul-masă, vizînd, cu precădere, psihologia mulțimilor. Individualismului i se suprapune o reacție globală, un suflet-sinteză, ceva similar cu *unanimismul* lui Jules Romains.

Palide sînt în literatura mai veche, scrierile care să fixeze ambianța de fabrică și uzină, în consecință tipurile legate de acestea. Profiluri de muncitori, *protagoniști* schițați în cărbune, de cealaltă latură *antagoniști*, reprezentînd exponențial clasele dominante, se confruntă în diverse volume, însă construcțiile mai complicate așteaptă încă. Paralel cu romanul citadin propriu-zis, într-o figurație paralelă, se dezvoltă, între cele două războaie, un roman al periferiei, dar și acesta insuficient aprofundat sau orientat pe latura „pitorească“, deși psihologia, aspirațiile reprimite, pateticul și sordidul, acel inextricabil amestec de inconștiență și mizerie, ca și limbajul cu reziduuri eterogene — trăsături excelent valorificate ulterior de Eugen Barbu — puteau înlesni revelația unui spațiu etico-social caracteristic. Zonă a hibridului, aici elemente proletare, dar și declasați (*lumpen-proletari*), oameni „de la fund“ amintind orizontul gorkian din *Azilul de noapte*, se agită și cad sub povara mediului nivelator. Fără să dețină, în genere, valori estetice de primă mînă, romanele periferiei interesează mai

degrabă ca documente sociologice, citabile fiind *Diplomatul, lăbăcarul și actrița, Casa cu fete* de C. Ardeleanu, *Feciorul lui Nea Tache Vameșul* de Sărmanul Klopstock, *Măidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu (și drama acestuia *Domnișoara Nastasia*), *Hotel Maidan* de Stoian Gh. Tudor, *Foc la hanul cu tei*, de I. Peltz și altele. Dintre scrierile consacrate acestui compartiment al mediilor particulare, cu existența lor ternă, nici una însă nu egalează *Groapa* lui Eugen Barbu.

Refăcînd imaginar drumul de la începutul secolului trecut pînă astăzi, cîteva constatări se impun de la sine. Satanicii și macabrii, posedații, demonicii sînt figuri de excepție. Marcați de tenebrosul romantic, eroi cu spirit labirintic reprezintă în prozele eminesciene o experiență solitară. Fantasticii lui Cezar Petrescu (*Baletul mecanic*) sau bizarele apariții din *Golia* lui Ionel Teodoreanu, trăind crepuscular, într-un Eșcurial moldovean sumbru, evoluează pe un teren lunecos. Condiții de ordin social și psihologic au făcut ca scriitorii să se concentreze în jurul tipurilor de interes larg. Alte condiții istorice, după al doilea război mondial, vor duce la conturarea unor tipuri diferite. Literatura își va îndeplini funcția de oglindă selectivă.



Secolul XX: generații, continuitate — spirit novator. — După 1900, ideea de generație reprezintă, literar, mai degrabă un fenomen de *coexistență* în cuprinsul aceleiași epoci, decît unul de *convergență spirituală*, cum se petreceau lucrurile cu generația pașoptistă sau cu aceea a lui Eminescu — Caragiale — Slavici, care se plasau pe terenul unor exigențe fie și parțial apropiate. Admițînd că, pe spații de douăzeci și cinci pînă la treizeci de ani, creatorii polarizează (indiferent de datele scriptice din certificatul lor de naștere și indiferent de soluțiile estetice) cam spre aceleași probleme fundamentale, că în secolul trecut s-au succedat, în acest sens, patru generații, se pune întrebarea în ce ritm se afirmă generațiile de după 1900? Fiindcă există un ritm *divers*, mai grăbit sau lent, în funcție de contextul social-istoric. Pînă la al doilea război mondial, pe aproape o jumătate

de veac, modificările în cadrul structurii sociale fiind relativ neesențiale, s-a păstrat, în linii mari, ritmul anterior. Dialogul polemic Maiorescu — Gherea privind relațiile dintre *social*, *etic* și *estetic*, intrase, la sfârșitul secolului precedent, într-o fază atonă, de margine, pe când stringente estetice se afirmau formulele: *tradițional* sau *modern*? *național* sau *european*? Pentru unii dintre moderni, calificativul de *clasic* e tot una cu lipsit de mister, *suranné*, *antiquus*; tradiționalistul, la rîndul său, vede în eticheta de modern o amenințare cosmopolită, contrarie modelelor interne. Iorga și Ibrăileanu (născuți în același 1871, cu Proust și Valéry), nu sînt „moderni”; se despart unul de altul în ce privește conceptele de originalitate, de integrare și specific, legîndu-le, în consecință, de criterii diferite, încît grupările dominate de ei se acuză reciproc de incomprehensiune. Totuși, la *Viața românească* de la Iași (care, în parte, se revendică de la *Dacia literară*), Goga, elogiind ca tribun național și social, e publicat împreună cu Arghezi și Minulescu. Nu de la scriitori cu o carieră aproape încheiată erau așteptate acolo colaborări spectaculoase, ei de la tineri, „*meteori* și *cometele*” generației noi, cum îi numea pe aceștia, în amintirile de „fost director”, C. Stere. La publicațiile la care prezidează ideologic N. Iorga, generațiile tinere cultivă un aer de senectute. Istoricul însuși, la treizeci și doi de ani, cînd lansa apelul *O nouă epocă de cultură* (1903), își compusese o fizionomie de bătrîn apostol.

În acest timp, cînd de o parte și de alta se redefineste ideea de specific național în artă, Sadoveanu, Galaction, Agîrbiceanu, prozatori de expresie tradițional-populară, se manifestă paralel cu modernizantii Anghel, Minulescu, Bacovia, orientați spre formele simboliste apusene. Mutațiile estetice sînt, în mod subliniat, probleme ale generațiilor: *nova et vetera*! Ideea de conflict între generații e însă o falsă problemă; nu conflict între *vîrste*, ci diferențe de optică, de gust, de tensiune, de personalitate, deosebiri de temperatură, iată unde ni se pare că stă dezacordul. Contemporanii lui Eminescu și chiar scriitori dintr-o generație ulterioară măsoară realitățile de după 1900 cu un ochi obosit, exprimîndu-le într-un limbaj inadecvat. „Sensul vieții de vigoare — proclamă insurgentul Arghezi, în 1904 — nu ni-l vor da generațiile a căror măduvă curge spre mormînt”!

Dintre reacțiile de necrezut din epocă, de menționat că poetul *Agatelor negre* (născut în același an cu Apollinaire) contesta, în *Facla*, pe foarte popularul Vlahuță. N. Iorga se situa pe poziția unui autohtonism radical; Ovid Densusianu (n. 1873) reprezintă, ca teoretician al *poeziei nouă*, spiritul citadin modern, deschiderea spre dinamismul orașelor tentaculare. „Cine înaintea *Vieții nouă* — se întreba un partizan în revista savantului filolog — a relevat la noi și a consiliat contactul cu arta lui Mallarmé, Verhaeren, Swinburne, H. de Régnier, Charles van Lerberghe, St. Merrill, Pascoli, Chiesa etc.?” (*Viața nouă*, 1915, nr. 11). Însă europeanul Densusianu e totodată un admirator avizat al geniului folcloric; la Arghezi, de asemenea, timpul s-a însărcinat să arate că marile întrebări ale lirismului modern nu intră în contradicție cu profunzimile fondului autohton. Să nu se uite că acest creator-astu e și poet al *Testamentului*, poem care, prefațîndu-i volumul *Cuvinte potrivite*, îi prefațează de fapt opera.

Confruntări de idei ca acestea, configurează dimensiunile unui climat, o realitate în care generațiile sînt mai mult decît niște fișe de temperatură ale timpului. Altă idee de reținut, spiritul lucid intervine atît în secolul al nouăsprezecelea, cît și la începutul secolului nostru. Generațiile nu sînt numai un fenomen liniar, mecanic, de succesiune. Într-un anumit punct al evoluției lor, o generație reprezintă *teza* iar alta *antiteza*. Semantic, așadar continuitatea nu e chiar continuitate lină, ci un efort spre *sinteză*.

Larga deschidere către alte literaturi (în special spre cea franceză) constituie în perioada interbelică un fenomen din ce în ce mai caracteristic literaturilor moderne, interesante — în cadrul circulației ideilor — să procedeze la cunoașterea rezultatelor altora. La scriitori din „generația lui 1880”, acum la maturitate, reprezentativi (Arghezi, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu) sau născuți în ultimele două decenii (între ei Blaga, Barbu, Vineanu, Demonstene Botez, Al. Philippide, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, G. Călinescu) se verifică, încă o dată, conștiința autohtoniei și vocația spre universal. Crește considerabil rolul reflecției, care la Blaga, la Camil Petrescu,

la Al. Philippide (aceștia aliindu-și idei din filozofia contemporană) oferă noi perspective cunoașterii, în spirit modern.

În același context, Blaga se întâlnește cu Sadoveanu în zonele unei arhăități purtătoare de mituri. De menționat că, perfect contemporan cu Sadoveanu, cu care fusese coleg de gimnaziu, E. Lovinescu (din amintita „generație 1880”) teoretizează necesitatea modernismului, dar într-un limbaj destul de ponderat, ceea ce demonstrează că pentru a recomanda avangardismul extremist era nevoie de o altă generație. Nici Ion Vinea, de pildă, propagator teoretic al curentelor de avangardă la *Contimporanul*, nu e în practica poetică un temerar. Arghezi încetase, practic, de a fi un „revoluționar”. Rămînem surprinși, astăzi, după aproape o jumătate de veac de la *Cuvinte potrivite*, că el a putut atunci să irite spirite nu neapărat conservatoare. Arghezi din ultima parte a creației sale a devenit dacă nu un clasicizant, un poet afiliat gustului clasic.

Față de unele tendințe europene, ideea revitalizării poeziei române pornind de la propriul nostru orizont spiritual nu era, după primul război mondial, deloc neglijabilă. Se preconiza, ca în epoci anterioare (exemplul Eminescu), contactul stimulator cu anumite *permanențe* naționale. Trebuie să se facă însă o distincție. Cu aproape un secol înainte, folclorul era imitat *tale quale*, astfel că poeți cunoscuți scriau cu toată seriozitatea *à la manière de...* Un fenomen analog, determinat de împrejurări istorico-sociale similare, se citează în cadrul literaturii neogrecești, unde „în căutarea unui drum autonom” (nici spre est, nici spre vest) privirile s-au orientat către substanța populară⁽⁵³⁾. Într-un context nou, Ibrăileanu relua în 1922 pledoaria pentru specificul național, trimițînd la fondul spiritual colectiv, în care „se oglindesc cele două mii de ani de viață subiectivă și obiectivă a poporului român”⁽⁵⁴⁾. Sadoveanu, un an mai tîrziu, făcea, sub cupola Academiei, elogiul aceluiași filon prețios. Se conturează, în intervalul dintre cele două războaie mondiale, un stil liric bazat pe impulsuri din folclor, din care se păstrează amprenta stilistică, dacă nu accentul, fiorul. Sugestiile primare reapar potențate, ca la Blaga; sublimite, ca mai înainte la Enescu și Brîncuși, în spiritul marii arte. Intervin progresiv clarificări de alt nivel, potrivit evo-

luției gustului: „Apropiindu-ne de cultura populară, conchidea semnificativ Blaga, trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare... Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contact, dacă se poate, cu centrul ei generator binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor”⁽⁵⁵⁾. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta? Firește, ideea că arta modernă nu poate rămîne la alfabetul începuturilor. Nu creație în *litera* citatului folcloric, ci în *spiritul* lui, acesta urmînd să fie depășit printr-o rezonanță mai largă. Cîntecul monodic, naiv, de cîteva sute de ani, își asociază la Blaga elemente metafizice, vizînd o adîncire în problemele fundamentale ale existenței. Pe de o parte, nevoia de „*zăriște cosmică*”, pe de alta singurătatea, expresie a interiorizării; limbajul despuat, redus la esențe, aspiră ca la Eminescu spre *dezmărgenire*, încălzit de întrebări grave. Disperatul „*Unde ești, Elohîm?*” (la Blaga) și arghezianul „*Vreau să te pipău și să urlu: Este!*” certifică, deopotrivă, un demers intelectual tulburător. Ceea ce la unii precursori fusese *decorativ și caligrafic*, satisfăcînd cu precădere ochiul sau urechea, exprimă acum tentații spre profunzime. Atunci cînd Blaga scrie: *Stă în codrul fără slavă, / Mare pasăre bolnavă...*, el e mai aproape de eminescianul *Ce te legeni* decît de modul baladesc al lui Coșbuc. Peisajul de pădure a devenit un pretext, un simbol cu ecouri cosmice.

Să se observe că vocile în cauză, Lucian Blaga, sau în alt mod Arghezi și chiar Ion Barbu, ori pe alte trepte și cu alte orizonturi Ion Pillat, Adrian Maniu și ceilalți, nu aparțin Moldovei, unde ideea de tradiție are un sens mai mult static. De remarcat, la majoritatea din cei numiți, o *conștiință a angajării*, mai exact a integrării în istorie, deci într-o realitate națională cu rădăcini milenare. Fiecare dintre ei sondează alte straturi folclorice, încît „balcanicul” Arghezi sau Miron Radu Paraschivescu, acesta din urmă atras de folclorul periferic citadin, reprezintă alte direcții decît Ion Pillat sau Adrian Maniu. Nici expresionismul german, menționat în legătură cu Blaga sau cu alții, nici teoriile „gîndiriste”, fenomene diferite, nu pot fi omise din discuție, dar trebuie spus, fie și în treacăt, că nu acestea imprimă pondere marilor realizări. Poezia lui Blaga intere-

sează nu pentru că ar fi, în unele momente, expresionistă, străbătută de anxietate, ci fiindcă exprimă o complicată viață interioară, o filozofie în fața existenței purtând însemnele „dorului” și înălțării spre absolut. Reinterpretarea de la un nivel superior a zăcămintelor culturii populare, a însemnat la Blaga un mod de conciliere a mentalităților revoluate cu experiența curentă, altfel spus cu inovația, de unde în același timp, interesul pentru mituri, dar și „pentru mișcările moderne, de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuși și Arhipenko, cu motivarea că aceștia „încearcă să taie drum spre absolut”. Idee înfruntată și la alții, gânditorul crede că „prin încercările ei frământări”, arta nouă se apropie de „arta egipteană, de pictura din Ravenna, de arhitectura gotică și sculptura orientală” (*Filozofia stilului*). Expresionismul lui Blaga evoluează programatic spre afirmarea unui spirit folcloric de nuanță particulară, mitică, de unde paradoxul că, deși deschise întrebărilor moderne, izvoarele subterane sînt străvechi. „Poezia care-mi convine, preciza el într-un interviu (*Viața literară*, 1926, nr. 21), deși e ultramodernă, o cred însă, în anumite privințe, mai tradițională decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reinnoiește o legătură cu fondul nostru sufleteș primitiv...”

De o pendulare între arhaic și „ultramodern” vorbesc, aproape concomitent, unele manifeste ale avangardei poetice. Evident, unii partizani ai noutății cultivă zgomotos nihilismul, revolta totală, ca opozanți ireductibili. Un *Manifest activist către lînerime* lansat de *Contimporanul* lui Ion Vinea, în 1924, este perfect sincer cu primul *Manifest al supraréalismului*, redactat de Breton. Însă limbajul dinamitar de la *Contimporanul* (care preconiza „minunea cuvîntului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse”), nu exclude posibilitatea reluării unor exemple: „Vrem stîrpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.) — și simplificarea procedeelor pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.)”. Regăsim aici, laconic, în *nuce*, într-o articulație cu surprinzătoare analogii, înseși tezele lui Blaga despre „etica anonimatului”,

ca și acelea despre contactele cu artele vechimii. Deși Eugen Ionescu nota, retrospectiv, că avangardei îi sînt caracteristici „termenii de opoziție și de ruptură”, motivînd că „îndată ce o formă de expresie e cunoscută, ea e deja perimată” (*Notes et contre-notes*), constatăm că în cuprinsul avangardei literare românești nu totdeauna *ruptura* e un deziderat. Extremismul, teribilismele, modalitățile absurde de la unele publicații de avangardă (*Punct*, 75 H. P., *Unu*, *XX* — *literatură contimporană* și altele) nu găsesc de altfel consens, chiar printre partizanii inovației. „Nu sîntem răspunzători de victoria noastră și nu ne solidarizăm cu progeniturile involuntare”, scria dezaprobator *Contimporanul* (1930, nr. 100), sancționînd excesele. În accepțiuni speciale, curioase firește, se vehiculează neașteptat, ideea de *tradiție*. O găsim la iconoclastul Tristan Tzara, fostul mentor dadaist: „Noi voim să continuăm tradiția artei negre, egiptene, bizantine, gotice și să distrugem în noi sensibilitatea atavică moștenită de la detestabila epocă de după Renaștere (quattrocento)”.

Cu alte cuvinte, război total unor modele prestigioase, orientare susținută analog de un redactor al *Contimporanului*, Marcel Iancu (1924, p. 45); „Gotica, asiriana, caldeiana, indica, persana, egipteană, etrusca sînt arte cu repercusii mult mai puternice în sufletul uman decît clasicismul. Arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor sînt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adîncimi, organice, fără cultura frumosului”. Concluzie similară deci, vizînd dezintegrarea ideii de armonie clasică, negînd cu tărie limbajul „calofil”. Avangardism, dar prin intermediul unui trecut foarte îndepărtat, mergînd spre vechi surse populare. La *Integral*, sub direcția lui Ilarie Voronca, se exaltă civilizația citadină, stilul febril, vorbindu-se totodată de tradiție: „Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psihologii”. Pe de altă parte: „Imaginația colectivă a alcătuit basme, cînt, culturi de-a pururi viabile”. Idealul ar fi o viziune unificatoare, care să *sintetizeze* „voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne” (1925, nr. 1).

Practica literară arată că *ruptura* totală e, în realitate, imposibilă. Pentru o istorie a avangardei literare se pot găsi mostre, frânturi, forme elementare, „anticipații“, acolo unde nu se aștepta nimeni. Un personaj grotesc dintr-un foarte cunoscut basm (publicat în *Convorbiri literare* acum aproape un secol) se exprimă la modul fantastic, dînd faptelor dimensiuni absurde: „Toate lucrurile mi se arată găurite ca sitişca și străvezii ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; văd iarba cum crește din pămînt; văd cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în marea, copacii cu virful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblînd cu capul între umere; văd în sfîrșit ceea ce n-ar mai dori să vadă nimene, pentru a-și osteni vederea“... Fragmentul e decupat din *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, care la rîndul său n-a făcut decît să extragă asemenea *trouvaille-uri* din imaginația populară. Creangă nu e, desigur, un scriitor de avangardă, dar citatul ni se pare a proba propensiunea spiritelor imaginative spre forme insolite. Straniul Urmuz n-a ieșit *ex nihilo*.

Iată și un fragment de dialog din Caragiale (*Căldură mare*), în care, pe o caniculă de 33° la umbră, interlocutorii, respectiv *Domnul* și *Feciorul*, păstrează „un calm imper-turbabil, egal și plin de dignitate“:

„Domnul: Domnu-i acasă? / Feciorul: Da; dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară. / D.: Dumneata spune-i c-am venit eu. / F.: Nu pot, domnule. / D.: De ce? / F.: E încuiată odaia. / D.: Bate-i să deschidă. / F.: Apoi, a luat cheia la dumnealui, cînd a plecat. / D.: Care va să zică, a plecat? / F.: Nu, domnule, n-a plecat. / D.: Amice, ești... idiot! / F.: Ba nu, domnule. / D.: Zici că nu-i acasă. / F.: Ba-i acasă, domnule. / D.: Apoi, nu ziseși c-a plecat? / F.: Nu, domnule, n-a plecat. / D.: Atunci e acasă. / F.: Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa. / D.: Unde? / F.: În oraș. / D.: Unde? / F.: În București. / D.: Atunci să-i spui c-am venit eu. / F.: Cum vă cheamă pe dv.? / D.: Ce-ți pasă? / F.: Ca să-i spui (...) / D.: Destul atîta! mă cunoaște dumnealui... sîntem prieteni... / F.: Bine, domnule. / D.: Ai înțeles? / F.: Am înțeles...“ (Moftul român, 1901).

Aici dialogul merge în gol, anticipînd parcă automatismele personajelor lui Eugen Ionescu, al căror limbaj în *Cîntăreața cheală*, prima lui piesă, a părut scandalos. Au-

torul *Cîntăreței*... pornise de la un manual de gramatică engleză, care, propunînd „expresii gata făcute“ și „clisee“, i-a revelat „automatisme limbajului“, ale „comportamentului oamenilor“, „mecanica cotidianului“, „vorbirea pentru a nu spune nimic“, „absența vieții interioare“⁽⁵⁶⁾. Dar dramaturgul nu proceda mult deosebit de Caragiale, din care a și făcut o adaptare chiar după *Căldură mare*. Similitudinile sînt, nici vorbă, de *ritm* interior, scopul fiind altul:

„Domnul Smith: Ia te uită, sună. / Doamna Smith: Nu mă mai duc să deschid. / Domnul Smith: Bine, dar trebuie să fie cineva! / Doamna Smith: Prima oară n-a fost nimeni. A doua oară la fel. De ce crezi că va fi cineva acum? / Domnul Smith: Fiindcă s-a sunat! / Doamna Martin: Nu-i un motiv. / Domnul Martin: Cum așa? Cînd se sună la ușă, înseamnă că cineva e la ușă, care sună ca să i se deschidă ușa. / Doamna Martin: Nu întoldeauna. Ați văzut chiar acum! / Domnul Martin: De cele mai multe ori, da. / Domnul Smith: Eu, cînd mă duc la cineva, sun ca să intru. Cred că toată lumea face la fel și că de cîte ori se sună înseamnă că e cineva. / Doamna Smith: În teorie așa e. Dar în realitate altfel se petrec lucrurile. Abia ai avut ocazia să te convingi. / Doamna Martin: Soția dumneavoastră are dreptate“ (Scena VII).

Prelungindu-și activitatea după al doilea război mondial, scriitori anterior reprezentativi se integrează noului context, însă fără a deține, strict calitativ, poziții de prim-plan. Fenomenul nu e inedit. Exprimă, dimpotrivă, un fel de normă curentă în succesiunea dintre generații. *Corsi e ricorsi!* Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu nu mai erau după 1900 la nivelul posibilităților de creație dinainte. Sadoveanu, după 1944, se realizează nu în proza pe teme curente, ci în variante pe teme mai vechi; literatura cu haiduci, cu vechili și pădurari singuratici, în spiritul unei epoci revoluate, cu alt ritm, trebuia să lase loc altor modalități. La Arghezi, de asemenea, se face evidentă, în final, aceeași impresie de reluare. Se verifică teza lovinesciană despre *mutația valorilor estetice*, în funcție de noile relații dintre *autori—opere—citori*. Este Camil Petrescu, ca autor al trilogiei despre Bălcescu, în cea mai bună formă? Romanul său, deși onorabil, nu poate concura cu alte lucrări din epocă. Despre neputința de a ieși din vechile lui tipare vorbesc și scrierile lui Cezar Petrescu. Nici cu alte volume, nici cu *Vladim*, care se voia un roman de adîncire în labi-

rintul sufletesc, dintr-o perspectivă modernă, prozatorul nu face pași înainte. Există, firește, excepții, una fiind V. Voiculescu, revelator cu *ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, iar ca prozator cu originalele povestiri. G. Călinescu și Al. Philippide sînt alte excepții.

La modul strict temporal, literatura epocii republicane ar avea ca punct de plecare momentul 1947, al abolirii monarhiei. În practică, tranziția spre o literatură cu pondere diferențiată, reprezentată de nume noi, s-a produs paralel cu afirmarea unei noi concepții despre univers, despre societate, în funcție de un nou umanism, mai exact în funcție de o altă înțelegere a relațiilor complexe dintre *social — etic* și *estetic*. Filozofia marxistă a avut, în acest sens, un rol formativ de anvergură. Dinamic, revoluționar, climatul socialist, corespunzător noii structuri social-istorice, a suscitât o revizuire a poziției scriitorilor în raporturile lor cu lumea, propunîndu-le spre reconsiderare concepte ca realismul și valențele lui, autenticitatea, angajarea, ethosul, responsabilitatea, spiritul modern și tendințele conexe, toate acestea legate de ideea de deschidere spre viață. Fapt vizibil și în alte literaturi, creația de după al doilea război mondial stă, mai accentuat decît înainte, sub semnul intelectului. Literatura în genere, se vrea o formă mai vie a cunoașterii. Se verifică o mai veche observație a lui Proust, reluată la noi de Mihai Ralea, potrivit căreia mai viabile estetice sînt operele ce vehiculează idei decît acelea care acumulează fapte. Etapei de început, în care literatura română militează multiform pentru respectul umanității, abia ieșită din criza războiului, îi sînt proprii dezbaterile privind reabilitarea nobleții spiritului. Trădat, minimalizat sau rănit în o mie de feluri, factorul rațional trebuia să restituie oamenilor încrederea într-un sens superior al existenței.

Fiind lămurit că o epocă își formează creatorii care s-o reprezintă, în primul eșalon după 1944 se situează scriitori născuți în deceniul premergător întîiului război mondial: debutanți sau în curs de afirmare către sfîrșitul perioadei interbelice. Neacceptînd un sentiment al eșecului, dar în același timp neignorînd drama, contestatari, antiburgezi, unii dintre ei ezitînd între fronda suprarrealistă și participarea la ambianța revoluționară, mai toți au trăsături de

generație comună. La Miron Radu Paraschivescu, la Eugen Jebeleanu și Geo Bogza, la Mihai Beniuc, Maria Banuș, Magda Isanos și alții, de observat sensul istoric, prospectiv, al vieții care privește înainte. Luptători, ei nu acceptă nici „pierzania“ lentă, nici zdrobirea bruscă „sub tancuri“. Revolta și pateticul merg împreună, potențîndu-se reciproc, iar Miron Radu Paraschivescu scrie, simbolic parcă, în numele generației, chemările reunite tirziu în *Declarația patetică*. În primul plan, prezentul (spațiul dintre 1934 și 1944), iar ca realitate de planul al doilea viitorul, dimensiuni legate prin fermentul unui romantism dinamic, exprimate într-un limbaj direct, cu rezonanțe din Whitman și Maiakovski. Patosul, asociat cu febrilitatea, traduce temperatura înaltă a dezbaterilor, încît poemele devin un „act de conștiință cu putere de legămînt“. Redefinind poezia ca act etic, ca datorie de a participa la pulsul colectivității („Din nou, oamenilor, vin între voi, / din nou, după lungi rătăciră“), *declarațiile* lui Miron Radu Paraschivescu fructifică mijloacele verbului cotidian, duritățile, strigătul, candoarea, sarcasmul, toate cu aerul unei naturale simplități. Mulți din generația căreia (în spiritul militantismului mironian) i s-a zis „generația patetică“, puteau subscrie mesajul său din *Ars poetica*; creatorilor li se cerea să dea glas „roșturilor de mult așteptate“ ale lumii: „Va rămînea atunci în urma voastră o cetate, / se va ivi apoi ziua a opta / și vor fi noi și pline lucrurile toate. / Căci voi sînteți chemați pe lume / ca să dați celor ce s-or naște nume...“ Analog e limbajul lui Eugen Jebeleanu, orientat spre descifrarea lumii noi: „Revoltat sînt pe mine că am răbdat atîta. / Pe țara asta, că rabdă încă ... / Cerul e ca o cerneală și nu am scris / Nici unul dreptate cu el sau cu sînge“. Energetismul, la Mihai Beniuc, își aliază un ton mesianic pentru a „prooroci“ luminile primăverii: „Nu-i timp acum de cîntece duioase, / ... Descîntece și blesteme ne trebuie“. De unde apelul adresat *Poeților tineri*: „De a suna din trîmbițele Morții / Sfîrșitul Veacului / Și de-a vesti mulțimilor flămînde / O viață nouă“ ... Memorabilul *Aștept Anul Unu!* al Magdei Isanos exemplifică parcă, la poezia generației patetice, un consens al integrării, devenit principiu etic fundamental.

După *generația patetică* atrage atenția o altă, astăzi la maturitate (în jurul a cincizeci de ani), din rîndurile căreia

timpul va recruta câteva valori clasice. Față de amintita generație militantă a lui Miron Radu Paraschivescu, reprezentată în special de poeți, să se remarce că de astă dată poezii (Geo Dumitrescu, Ștefan Augustin Doinaș, Nina Cassian, A. E. Baconsky și alții) merg în pas cu prozatori ca Marin Preda și Eugen Barbu, cu dramaturgii Horia Lovinescu (puțin mai vîrstnic) și Paul Everac, astfel că profilul noului eșalon apare mai expresiv. Modalitățile estetice individuale variază, însă în dialogurile *elico-sociale* interlocutorii se întîlnesc pe același teren al adeziunii la principiile umanismului socialist. Un sentiment al timpului în sens larg se îmbină realist cu o conștiință a contemporaneității. „Nu e nici o îndoială (scrie Marin Preda în *Imposibila întoarcere*), că oricare i-ar fi condiția și oricare situația cuvîntului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul. Nu totdeauna e plăcut să te vezi așa cum ești. Dar nu poți urca nici un fel de culmi morale și ale conștiinței, dacă nu știi cum arăți”. Aproape toți cei citați, din această generație subliniat reflexivă, cultivă într-un mod sau altul, confesiunea: etică, socială, estetică. E un semn al angajării creatorilor pe calea armonizării realului cu idealul. În mare parte, trăsăturile de mai sus caracterizează și generația lui Nicolae Labiș, în sensul înțelegerii destinului ca o confluință a istoriei concrete cu universalul uman. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Ion Horea, Aurel Rău, mai tînăra Ana Blandiana, Titus Popovici, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Al. Ivasiuc iată nume configurînd o generație în curs de desfășurare. Alte generații, cu zece-cincisprezece ani mai tînere, își schițează, între timp, portretul de grup. Este vreo deosebire de *ritm* față de generațiile mai vechi? Pare că da. Timpul epocii electronice fuge mai repede. Credem că o generație nu poate sta în centrul atenției, astăzi, mai mult de cincisprezece ani.

12

Aspirația rotundului. — Există, fără îndoială, particularități de expresie legate de orizontul regional, însă o literatură ca a noastră se revelă în suma stilurilor inividu-

ale caracteristice, constituite într-un stil național. Conștiința unității istorice, a unui fond românesc comun, acționa încă înainte de cronicari, ridicîndu-se deasupra spațiului local. Documentul concis care este o însemnare a lui Mihai Viteazul („Și hotaru Ardealului. Pohta ce-am pohtit: Moldova, Țara Românească”) datînd din 1600, ar merita o expunere în copie pe mari plăci în forum! Nu putem vorbi la modul riguros, de moldovenism, de muntenism sau de ardelenism, fiindcă eludînd trăsăturile fenomenului românesc în ansamblu și punînd în loc particularități de ordin secundar, discuția s-ar abate pe un teren alunecos. Contează, precum la un edificiu monumental, structura arhitectonică generală, nu detaliile, știut fiind că nu de la acestea vine impresia frapantă. După primul război mondial, Ibrăileanu observa (cu argumente din mai vechiul său *Spirit critic...*) că, înainte de Eminescu, moldovenii erau tentați „mai ales de proză”, în timp ce muntenii dădeau „o legiune de poeți”. În ciuda evoluției, gradul de specificitate națională îi apărea criticului mai elocvent în continuare la moldoveni, „cîmpul observației” fiind la ei mai amplu, iar „realitățile transplante în literatură mai diverse, aduse din medii mai variate”. Trăsături ca acestea, precizează criticul, sînt discernabile „ca într-o sinteză”, chiar și în opera unui singur scriitor, la Sadoveanu, de exemplu, care „a zugrăvit atîtea aspecte ale vieții naționale, din vremuri aproape legendare pînă în zilele noastre”. Concluzia: prin subiecte, prin viața inclusă în opere, prin sentimente, prin atitudini și limbă, Sadoveanu reprezintă, împreună cu Creangă „maximum de românism”. Ibrăileanu însă n-a fost un fanatic. Tot el recunoștea că, în Transilvania (deși pînă la 1918 sub dominație străină), „caracterul specific al literaturii e poate și mai pronunțat decît în Moldova”. Reflecțiile acestea despre *Caracterul specific național în literatura română* (57) sînt datate 1922.

Lucrurile, în domeniile creației, se redimensionează neîncetat. Dacă literatura din Moldova denotă o particulară sensibilitate pentru istorie, dacă accentul cade nu o dată pe contemplație (reverie în natură), se cade să adăugăm că reflecția, de asemenea, îi face onoare. Îmbibată de contemporaneitate, deschisă spre citadin, literatura munteană, căreia nu-i lipsește nici patosul sentimental, nici fiorul cos-

mic, e mai înclinată spre un anumit *piloiresc*, vizibil de la N. Filimon și Ion Ghica pînă la Eugen Barbu și Fănuș Neagu. Dar literatura din Transilvania? Subliniat „activistă”, de expresie severă, străbătută de un spirit clasic, în cuprinsul ei s-au manifestat moralisti feluriti. De remarcat, pe de altă parte, că dintre moldoveni s-au recrutat în secolul nostru în special prozatori, fenomen caracteristic și Transilvaniei, care, totuși, l-a produs pe Blaga, poet de prim-plan. La scriitorii munteni frapează, în genere, mobilitatea, înclinarea de a experimenta pe cont propriu modalități de expresie europene. Urmuz și principalii avangardiști sînt munteni sau integrați climatului bucureștean. De la Nicolae Filimon pînă la Camil Petrescu și Petru Popescu, se afirmă, în mai mare măsură decît în Moldova, spiritul urban; cînd moldovenii (Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu) au în vedere realități moderne, îi vedem alăturîndu-se celorlalți; observație valabilă și pentru transilvăneanul Rebreanu, la care unii eroi polarizează către mediile bucureștene (cercuri mondene, politică, presă). Rămăși mult timp, prin constrîngerii de ordin social-istoric, în matca rurală, transilvănenii au imprimat chiar direcțiilor poetice moderne o vibrație regională, nu în sens provincial, ci ca orientare spre mitul originar. Pe Blaga, de pildă, nu ni-l putem reprezenta în ipostaze de citadin, captivat de perspectivele civilizației industriale. Înseamnă, atunci, că la scriitorii munteni paleta rurală, spiritul folcloric, fantezia mitică nu au trecut? V. Voiculescu, Zaharia Stancu, Marin Preda — pentru a nu cita decît cîțiva contemporani — probează contrariul.

Nu ni se pare a vedea în „balcanism”, absent la transilvăneni, aproape inexistent la scriitorii moldoveni, o particularitate a spiritului muntean în totalitate. De la limbajul mușcător al cronicii lui Radu Popescu, de la N. Filimon pînă la Eugen Barbu, balcanismul nefiind un fenomen tipic, poate fi raportat doar la unele aspecte citadine. Amatori de conversație, vorbăreți, era normal ca dintre munteni să apară un Caragiale volubil, ironist fin, la care modul dialogic atinge virtuozitatea. (Lotul dramaturgilor este reprezentat în cea mai mare parte de munteni). La Zaharia Stancu, la Marin Preda, la Eugen Barbu dialogul dinamic, plin de nerv, ocupă spațiul întins pe care la Sadoveanu

il deține monologul. Sadoveanu, cu puține excepții, nu poate fi scenarizat. Și la Hortensia Papadat-Bengescu, moldoveancă, monologul invadează grosul operei. La transilvăneni, de la Slavici pînă la Rebreanu și Titus Popovici, cuvîntul și reflecția tăcută se echilibrează. Transilvănenii, cu excepția unui Budai-Deleanu, sînt observatori mai mult gravi; Slavici dispune și el de o relativă bonomie, care-l apropie de moldoveanul Creangă, firește fără debitul și dezinvoltura acestuia. Scriitorilor munteni le este mai la îndemînă limbajul satiric; mulți preferă fabulei orientale, lecției ocolite, verbul polemic direct, sarcasmul împins pînă la violență. Satiric e și Eminescu, dar unul sfîrșind în deprimare și scepticism, în timp ce la satiricii munteni (de la Heliade la Arghezi) primează energetismul. În situații în care Arghezi erupe lavă aprinsă, la Sadoveanu găsim protestul voalat sau compasiunea pentru cei devorați de *dureri înăbușite*. La unii scriitori munteni există o voluptate a cuvîntului tare (Anton Pann, Matei I. Caragiale, Arghezi, în ultima vreme, la alții), înclinare care la moldoveni (Creangă, Sadoveanu, Ionel Teodoreanu) lipsește. Nu dintre moldoveni s-au ivit marii pamfletari, ceea ce nu i-a împiedicat să fie, în modul lor, militanți și activi în ordine socială. Delimitările de acest gen presupun, desigur, excepții⁽⁵⁸⁾. Prin spiritul său ordonat, metodic, Mihail Kogălniceanu, de exemplu, are ceva de iluminist transilvănean. Duiliu Zamfirescu, prozator al unor realități sociale din Muntenia, bate ca psihologie spre moldoveni. St. O. Iosif nu are nimic din energetismul transilvănean. Unde să-l încadrăm pe munteanul Ion Pillat, care este atît de contemplativ moldovean? Structura individuală joacă, la fiecare, un rol ce nu trebuie minimalizat. Ansamblul literaturii române oferă privitorului o imagine în care temperamente diferite se completează reciproc. Dominantă este *aspirația rotundului*. O latură se sprijină pe cealaltă, făcînd ca socialul, eticul, psihologicul și celelalte să se înscrie într-un realism nuanțat. Nu avem nici tragicii iremediabil zdrobiți de plumbul absurdului, nici moralisti etern încruntați. Ibsen, totdeauna mustător, poate deveni obositor. Noi vibrăm pentru Eminescu, în tranzițiile sale, de la sarcasm la patetic.

DE LA MIT LA LITERATURĂ

Spiritualitatea unui popor fiind o succesiune de revelații în raport cu sine și cu lumea, nici un amănunt, vizibil sau ascuns, nu trebuie ignorat. A declara război total mitului nu e numai un nonsens, dar și o pierdere, fiindcă există mituri cu valoare arheologică, pline de sugestii, definitorii pentru înțelegerea formelor originare. Eminescu, sagace, proiectase un poem în douăzeci de cînturi (*Geneaia*), care ar fi urmat să puncteze *creațiunea pămîntului după o mitologie proprie română*. Putem admite astăzi, conchide Mircea Eliade, că „mitul și legenda sînt adevărate într-un alt sens decît, de exemplu, o realitate istorică e considerată adevărată. Căci, „e vorba de două moduri diferite de a exista în lume, de două demersuri diferite ale spiritului în interpretarea lumii“ (1). Ce reține, atunci, literatura din ceea ce, în general, stă sub eticheta de *mythos*? Firește, acele „adevăruri“ pe care istoria le pune, obișnuit, între paranteze. La lectura poemelor homerice, în traducere, omul modern nu are sentimentul conexiunilor cu acel *mundus subterraneus* pe care-l aveau contemporanii. Miticul homeric, astăzi o dimensiune psihologică pierdută, amplifică mult *distanțele*. Lucizi, detașați, în posesia altor perspective spre univers, noi percepem mitul aproape cinematografic, din afară. Extragem, utilitar, valorile poetice, spre deosebire de cei vechi, care, *trăind în mit*, se plasau chiar în centrul lui. *Îl inventau și se inventau*, implicit, pe ei. „Mitologia nu e numai izvorul, dar și baza artei grecești“, constata semnificativ Marx, acum

un secol. În măsura în care fantezia celor vechi — legată de explicarea fenomenelor naturii, de practici magice și rituri — a lucrat, traducînd în metafore, adesea uluitoare, experiențe umane, gîndirea mitică are de drept contingențe cu terenul artelor.

În ciuda zecilor de definiții, de la felurite niveluri și din nenumărate unghiuri, conceptul de mit continuă a fi destul de labil. Nu există un consens teoretic, cum nu avem (unii cred că nici nu vom avea) o definiție general acceptată a umorului. Pentru un exeget actual de peste Ocean de pildă, „îmbinarea ritualului cu visul într-o formă de comunicare verbală este mitul“. Imediat însă, Northrop Frye propune completări, care nu sînt mai puțin ambigue. Mitul, accentuează el, „explică și face comunicabil ritualul și visul“, dîndu-ni-se asigurări că există „o reală corelație (connection) între cele două sensuri“ (2). Lucian Blaga distinge, ca morfologie, mituri semnificative (care „revelază, cel puțin prin intenția lor, semnificații“, uneori „cu un echivalent logic“) și mituri *trans-semnificative*, acestea încercînd „să reveleze ceva fără echivalent logic“, într-un clar-obscur ce „ascunde o ultimă taină“ (3). Pasiunea filozofului pentru spiritul mitic, „de la un minimum analogic — la un maximum analogic, imaginar“, e cunoscută, ca și supraevaluarea acestui spirit în dauna celui științific, fapt ce-i limitează — cum s-a arătat de către comentatori diverși — aportul teoretic. Intră în obligațiile altora să meargă sistematic spre detalii tehnice, aici trecînd în primul plan acele răsfrîngeri ale mitului, care — literar — la tradiționaliști sau la moderni, au fecundat creația. În lipsa unei definiții optime, să considerăm mitul (decăzut din funcția lui magică) drept un mod de apropiere de mentalitățile arhaice, a căror memorie s-a pulverizat. Atît mitul în „înțelesul său de obîrșie“, pe care-l dorea reabilitat Blaga, cît și acela mai vag, echivalent cu legenda, interesează deopotrivă, nu în propria lor substanță, ci în prelungirile lor. Funciar, un mit înseamnă transfigurare. Introducerea lui în artă implică o *a doua transfigurare*. Ce reprezintă estetic aceasta din urmă? — iată întrebarea.

Unde găsim, scriptic, în literatura română cea mai veche mențiune mitologică? Pare-se la Miron Costin. Într-un discurs adresat domnitorului, cronicarul urma „același obicei al Antichității”, invocând „muzele din Helicon, Dianele dănțuitoare”; nu-l uita nici pe Apollo⁽⁴⁾. O făcea în ipostaza unui cărturar, erudit de cultură clasică, într-un secol al clasicismului. Mitologicele de acest gen, ornamente livrești cu circulație largă, apar abuziv la preeminescieni, la Eminescu însuși în primii ani. La acesta persistă, și în etapa maximei realizări, trimiteri la Endymion, la Okeanos, la Sibile, la bibliicii Samson și Dalila; simple puncte de referință similare ca rezonanță cu Sfinta Miercuri, Sfinta Vineri și celelalte. În schimb, în sfera mitologicului pătrund Codrul, Izvorul, Sburătorul („cu negre plete”), acestea sugerând arhaicul, eternitatea, inocența primitivă, configurând o atmosferă dintr-o perspectivă mitică autohtonă. Credința că unele mituri și practici magice comportă tangențe cu mitologia greco-romană o avea Cantemir, atent la ecourile cîntărilor orfice din Thracia muntoasă. Ideea avu continuatori. La douăzeci de ani, fericit rapsod rural, Coșbuc identifica într-o mică prelegere în versuri (*Atque nos!*), divinități greco-latine travestite într-o mitologie carpato-dunăreană. Pe bază de cercetări moderne s-au adăugat dezbatere elemente noi. Substratul mitic autohton, precizează Mircea Eliade, „trebuie căutat la un nivel mult mai adînc decît acela circumseris de istoria geto-dacilor”, argumentînd că simboluri și credințe autohtone își înfig rădăcinile „într-o lume de valori spirituale ce precede apariția marilor civilizații ale Orientului Apropiat antic și ale Mediteranei”⁽⁵⁾.

La Eminescu, necunoscutele din univers torturează intelectul, însă cum misterul nu poate fi pus în ecuație, intervine tristețea. Mitologia lui este creația unui vizionar pasional, aproape febril, refractar „cugetării reci”, cu nostalgia cuprinderii totale, poetul pendulînd între un obsedant „vis de lumină” și un sentiment difuz al imperfecțiunii (traductibil printr-o *dulce jale*). Tentat să cugete în „mite”.

la el elementarul, candoarea, legendarul devin metafore, imagini, „voluptos joc de icoane”, poezia, în esența ei, avînd vibrația perenă a mitului. Dincolo de lumea „urită”, trebuie să fie „un rai, o primăvară”, pe care poetul (asemenea „magului călător în stele”) le află în timpul mitic: „*Cînd basmele iubile erau înc-adevăruri*”... Conceput ca o „lungă magie” (maniera Novalis), visul romantic eminescian duce spre mit, transfigurînd *lărina în purpură de aur*. Stimuli muzicali conlucrează cu fantezia vizuală: „arfele cugetă mite”, soarele cade în „văi de mite”. Universul fiind plin de *hieroglifice*, o complicată *incifrare* de sensuri secrete, poezia aspiră să dezlege, propunînd un cifru, transpunînd deci enigmele într-un sistem de comunicare specific, revelator și restrictiv în același timp. „Adevăr scăldat în mite, slinx pătrunsă de-nțeleș” — iată definite (în *Oedip*) ambiguitățile poeziei.

Fenomenul românesc original fusese, inițial, o nobilă preocupare a cronicarilor, pe care Eminescu îi frecventează asiduu. Fundamentală, în gîndirea poetului, este nevoia cunoașterii fondului autohton. Cultura română, repetă el, trebuie să rămînă fidelă propriului ei destin, de unde datoria de a nu omite izvoarele istoriei, geneza. Prin intermediul lui Hasdeu, poetul avu, mai mult decît din cronici, revelația fenomenului dacic (*Perit-au-dacii?* 1860), acesta devenind apoi, sub latura lui de mister, o superbă obsesie. În cadrul proiectului său de mitologie românească, *Sarmis, Gemenii, Miradoniz* sînt niște columnae neterminate. Nu numai că peregrinează într-o Dacie nonistorică, de basm, dar romanticul compune, pe cont propriu, un mit al lui Zamolxe, preferînd istoriei demitizate foșnirile de aripi ale legendei, visul treaz. Imaginar, el simte istoria din interior, în permanențele ei, reconstituind-o din sugestii folclorice, descoperind-o frustă în natură, mai evident încă în structura spirituală a oamenilor. În straturile vechi, imemoriale, este căutată *cauza* vreunui fenomen ulterior, manifestat în Evul-mediu sau mai tîrziu. Pătrundem, cu pateticul călăuz, într-un prezent etern al poporului român, ca într-un timp al miracolului. Prin codrii „cei vecinici” (într-un fragment din *Memento mori*), umblă zimbri, cerbi, ciute, se aude „glas de buciom”. Printre pilaștri de marmură, cîntări răsună „blind”, peste „lacuri limpezi” se cerne „lumină clară”.

Totul pare mirific. În „pieptul“ unui munte, lângă „verdeantunecime a pădurilor“, veghează zeii. În ansamblu, „raiul Daciei“ ar fi „vechea zeilor Împărăție“, sălaș în felul Walhalei germanice, unde răposatii („suflete mari, viteze“) se perindă în „șiruri luminoase“. La unele ceremonii participă soarele, „copil de aur al mării“, iar luna, „zina Daciei“, e nelipsită. De regretat e că postumele dacice n-au fost încheiate. Literatura română a fost privată de o viziune mitologizantă excepțională.

Dacă Traian, sever om de arme, ar fi fost și memoria-list, în felul unui Cezar, am fi avut, poate, despre începuturile istoriei noastre, relatări inestimabile. Știrile despre thraco-daci fiind dispersate (Strabon, Herodot, Dion Casius și ceilalți), terenul pentru fantazare rămânea liber. Consemnăm de aceea revelațiile mitului, — cuceritoare în ordine poetică — păstrând istoriei respectul cuvenit. În materie de *evocare vizionară*, Eminescu dispune de resurse prodigioase. Sadoveanu, ulterior, la alt nivel, cu altă fantezie, este, în subtext, un eminescian, acționând convergent în același sens. Pe unele porțiuni, Blaga, preocupat, ca dramaturg de mitul lui *Zamolxe*, sau vorbind ca filozof de „*revolta sufletului nostru nelatin*“ (altfel spus: susținând ideea rezistenței moștenirii dace față de spiritul latin), li se alătură. La formula enunțată de Blaga, personală numai ca limbaj, nu și ca idee, — Eminescu și Sadoveanu puteau subscrie. Cercetările savante ale lui Mircea Eliade din *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, care pun în lumină persistența arhetipurilor dacice, în raport cu miturile altora, aduc fapte acolo unde alții propuneau intuiții. În ipostaza de mitologizant, Eminescu e mai degrabă *un voyant, un orfic*, creator de tip decorativ-muzical, mai mult static (uneori reflexiv) decât dinamic, ceea ce înseamnă că imaginația sa mitică nu are un caracter arhitectural, nu ține la proporții; urmărește constant fiorul liric, stările dezinvolve. Romanii erau eminamente constructori, lucizi, ostili (consideră E. R. Curtius) divagațiilor metafizice, de unde precaritatea mitului în literatura lor. Grecii, orientalii în genere, dar și germanii, sînt deschiși orizontului metafizic. Toți sînt în același timp creatori de mituri. Se pare că spiritualitatea dacică avea, ca și cea gotică (bogată în întruchipări severe) o sensibi-

litate specială pentru misterul silvestru, de unde, probabil, la Eminescu, propensiunea spre zeitățile Walhalei.

Între aspirația visului pur și nevoia unei opțiuni, soluțiile oscilează. Tragicul din *Gemenii*, amplă simfonie neterminată, aparține ca obiect de contemplație, momentului primelor *Scrisori*, sarcasmul devenind o formă extremă a negării. Pe pămînt, lumea e divizată în „proști și în șireți“, dar răul pare a fi condiția perpetuă. Moartea lui Sarmis, rege dac, incită la meditație despre imperfecțiunile existenței, mitul împletindu-se discret cu aluzii etice. Ca interpret al răului universal, invocînd *durerea-limită* (condiție a păcii postume la daci), poetul trebuie să fi avut sentimentul unei eliberări în abstracto din propria tortură. *Gemenii* sînt în același timp mit și fabulă. La nunta nelegiuită a lui Brighel (fratele lui Sarmis), personaj cu stigmatе demonice, devenit rege și stăpîn al fostei regine Tomiris, au venit ca oaspeți „zeii vechii Dacie“, în cap cu Zamolxe. Un primitiv „cimpoi skytic“ stimulează „greoiul danț“. Juni dănțuitori lovesc „baltage-n joc“, în vreme ce: „Tine-rele fete cu ei jucînd de-a valma / Se-nvîrt și se mlădie, ușor sunînd cu palma“. Precum în basme, „pe tronul-i șade el / Cu plete lungi și negre, întunecos, Brighel“, alături de „auria Tomiris“. Dacă aezii n-ar declama, spre desfătare, întîmplări de la Egipt și Helada (pretext de evaziune în fabulos), ne-am crede sub incidența unui Shakespeare. Intervine straniu, stafia regelui mort, „răposatul“ opunînd fastului nupțial vocea pedepsitoare a destinului. De o forță extraordinară, dar puțin cunoscut, blestemul lui Sarmis stă pe același plan cu imprecățiile celebre din *Hoții* lui Corneille sau cu acelea ale Agripinei împotriva lui Nerva, din *Britannicus* de Racine. Cu alt suport decât viitoarele blesteme argeziene, prin verbul lui Sarmis se dezlănțuie fondul moral dacic, al cărui semn distinctiv e vigoarea:

„Puteși acum să rumpeși buzăși a mele flămuri,
Mînjit pe ele-i zimbrul adunător de neamuri,
De azi al vostru rege cu drag va să îngroape
Domnia-i peste plaiuri, puterea-i peste ape.
Și-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească și sufletu-ți din piept
Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te usuci,

Să sameni unei slabe și străvezii năluci,
Cuvîntul gurii proprii, auzi-l tu pe dos
Și spaima morții între-ți în fiecare os.
În orice om, un dușman să știi că ți se naște,
S-ajungi pe tine însuși a nu te mai cunoaște.
De propria ta forță, rebel, să-ți fie teamă
Și somnul-vameș vieții — să nu-ți mai iei vămă“

Fantasticul Sarmis aduce, ca și Eminescu, laudă pădurii, codrul constituindu-se într-un dublet meditativ al Poetului, cuvîntînd ca și acesta. Nu ne putem imagina viziunile din *Gemenii* decît în aria organică a marii poezii eminesciene :

„În lumea de mizerii și lacrimi nu e loc
Pentru alita milă și pentru-alîl noroc...
De-aceea-n codrii negri mă-nlore să rătăcesc...
În umbra lor eternă, cu umbra-mi mistuiesc,
Privesc cum peste frunze uscate fără urme
Alcargă zimbrii negri și cerbii fug în turme“.

Ceea ce a însemnat Hasdeu pentru Eminescu, a fost Pârvan pentru Sadoveanu, arheologul, savant riguros, demonstrînd în a sa *Getica* din 1926 („protoistorie a Daciei“) că în spațiul cercetat exista, cu mult înaintea ocupației romane, o cultură materială și spirituală proprie. Devorat, ca și Poetul, de fenomenul originar, Sadoveanu (convins prin observație directă că „civilizația, portul și datina de acum zece mii de ani subzistă încă“) imaginează la rîndu-i un *Urmythos*, analog ca vibrație cu cel eminescian. Hasdeu, se știe, invoca într-un studiu din 1872 (*Viața de codru în Dacia*), muntele, implicit pădurea, ca determinante ale psihologiei localnicilor. Nedespărțite, le regăsim, literar la Eminescu, uneori în fragmente cețoase, tragice, — cu probabile ecouri din Tieck — ori în tonuri mai clare la Sadoveanu. Kesarion Breb din *Creanga de aur*, preot al lui Zamolxe, nu e decît „bătrînul mag“ din *Strigoii*, veghind „din tronul lui de piatră“, palid, orb, hieratic. În religia vechilor daci, crede Sadoveanu, „aspectele lumii și fenomenele naturii“ trebuie să fi fost transpuse în simboluri și metafore. Pămîntul, Codrul, Apa deveneau componente mitice : „o

propoziție uscată se mișca în imagini“. Peregrinările magului Kesarion Breb de la Carpați la Egipt și înapoi, cu un lung popas la Bizanț, la sfîrșitul secolului al VIII-lea, coincid cu epoca în care ultimii adepți ai lui Zamolxe aveau la creștinism. De observat, ca la Eminescu, o vegetație silvestră de Eden uitat, căprioare nestingherite de nimeni, ciocănitori „duruind“ în trunchiuri scorburoase, „hulubi sălbatici rîzînd fantastic“ ... În natura exuberantă de la muntele *Om* (nume simbolic), cel de al treizeci și treilea Decheneu dialoghează cu ciutele și veverițele ; apa Oltului îi oglindește chipul, azurul îi luminează cugetul. Să ne rezumăm. La Eminescu, ulterior la Sadoveanu, pădurea, asociată muntelui, configurează o mitologie în care *lumina* coexistă cu *misterul* într-un clar-obscur de intensă voluptate lirică. Plaiul, lumina, taina se vor înscrie la Blaga în cuprinsul aceluiași orizont mitic.

2

Țară de păduri odinioară nesfîrșite, era normal ca acestea să alimenteze o anumită mitologie, însă nici fauni, nici silvani, nici driade, nimfe, nici alte micro-zeități — create de închipuirea antichității — n-au pătruns pînă aici. Nu avem mituri propriu-zise de acest gen. În literatură, domeniul forestier e, mai totdeauna, maritor misterios, concomitent arhaic și plin de prospețime. Pe ce se sprijină enigma ? Un răspuns, colateral desigur, ne oferă un personaj dintr-o povestire (*Șarpele*) de Mircea Eliade : „... cerul, pădurea, astea sînt mult mai puternice decît dragostea. Și mult mai grave ... Mai grave pentru că nu știi nici o dată de unde vin, unde le e începutul și sfîrșitul“ ... Fără să genereze o mitologie proprie, pădurea a sugerat *motive pseudo-mitologice*, fantezii cu substrat autohton, detectabile la Eminescu sau la Sadoveanu, care nu o dată sînt niște *păduratici*, așa cum alții sînt astrali sau acvatici. În viziunile sale dacice, la Eminescu pădurea devine tărîm paradisac, un *Urwald* decorativ, tutelar, cu gingășii de pictură flamandă, sau pretext de scenografie erotică. Ea nu e mai puțin atracțioasă decît orizontul marin al Cycladelor pentru imaginația celor vechi. Nu sîntem pe *aproape* de basm,

ci chiar în basm. O boare persistentă de sorginte clasică, venind parcă din poemele lui Hesiod, animă brădetul alpin prin care trece Hogaș, privitor euforic. Pădurile „au suflet” — zice „primitivul” Hogaș — și, în sufletul lor, dragoste de mamă pentru toate vietățile ce se adăpostesc la umbra ocrotitoare a sinului lor ...“.

Puțin îi lipsește lui Sadoveanu pentru a fi un creator de mituri în secolul al douăzecilea. Ca să-l pricepi cum se cuvine, trebuie să-l urmezi în mentalitatea sa folclorică de personaj cu un acut fior al eternității. Din zeci de ipostaze, să reținem cîteva. Luna reflectată în ape (*Țara de dincolo de negură*) protejează duhuri rele, care, noaptea, ies de prin păduri. Prin codrii Călimanului se arată „fiare nalte, cu coarne țapoșe, suflînd foc pe nări”. În noaptea de Anul Nou, la „soborul sălbătăciunilor, pe țăncul cel de sus al muntelui”, ia parte cel mai bătrîn dintre cerbi. Motivul mitologic din *Nopțile de Sinziene* se conturează de la primele pagini: acela care tulbură ordinea multimilenară și nu se apropie de pădure ca de „un loc sacru”, nu poate fi decît dușman și tratat ca atare. Este cazul unui inginer francez, venit să exploateze pădurea Borzei de undeva din Moldova. Numai localnicii, oameni „străvechi”, melancolici, taci-țurni, unii avînd „caracter și temperament”, inițiați în „taina acelor adîncuri”, știu să concilieze în virtutea unui pact nescris sacral cu profanul. Un personaj cu nume semnificativ, Peceneaga, vorbește „cu blindetă”, „domol”; rămas singur, el caută cu o „furcuță de alun” (instrument magic), un tezaur legendar: „comoara unor voievozi din vechime”. În nopți cu lună plină, omului i se arată uneori „arzînd” semne tainice; de Sinziene (apelativ derivat din Sancta-Diana), singuraticul înțelege graiul „jigăniilor și paserilor”, care la „soborul” lor cuvîntează asemenea oamenilor. Pa-jura, corbul, lupoaica, șarpele pestriț și celelalte au hotărît să zădărnicească planurile intrusului, francezul Antoine Bernard, decizie care, luată în noaptea de Sinziene (după cea mai lungă zi a anului), simbolizează triumful luminii asupra întunericului. Pe lîngă duhuri malefice, pădurea conține, în arcanse obscure, forțe vitale regeneratoare. Ideea nu se limitează doar la *Nopțile de Sinziene*. Lovit de puteri nefaste, un țăran din *Ochi de urs*, povestire excelentă, re-

vine la viață, miraculos, datorită sevelor nemuritoare ale brazilor.

Păduratic este și astralul Blaga, care sub toridul *Soare iberic* (în ciclul de postume) are nostalgia pădurilor de-acasă. Îndărătul umbrei se prefigurează misterul generator de mituri:

„Om de pădure sînt și-mi place frunza.

Dar în pădurea de pini

de la Estoril, sub soarele torid,

o umbră nu găsești printre lumini,

să te apere de raze.

Aici izvoarele nu se deschid.

Vînturate de mori de vînt

mîresmele fierbinți ucid.

.....
Mi-ar trebui de-aiurea dezmiardare

mult-nrourata slavă,

a Vlahiei deasă, largă,

reavănă dumbravă“.

3

Fascinația exercitată la Eminescu de Evul-mediu românesc este expresia unui timp mitic, fabulos, marcat de figuri seducătoare, imaginate decorativ. Tehnica tapi-seriei monumentale își dă întîlnire cu fresca. Un *dodecameron dramatic*, cu protagoniști medievali ori din secole următoare, — rămas în proiect — trebuia să-și extragă esențele dintr-o istorie restructurată liric, multiplu invadată de mit. Fermecător, într-un poem cu aurării și voci de legendă, *Mușatin și codrul*, este stilul naiv de *quattrocento* moldav, în care oamenii, aproape aeriени, evoluează într-un tărîm al bradului. Păduri inexpugnabile se confundă cu țară: „Acu cinci sute de ani, / Numai codri îmi erai, / Împrejur creșteau pustii, / Se surpau împărății, / Neamurile-mbătrî-neau, / Crăiile se treceau, / Numai codrii tăi creșteau“. Cite o scenă de vînătoare în pădurile Țării de Sus, avînd în centru un voievod tînăr, „cu cușmă neagră de miel“, pare transpunerea unui carton de Ucello deschis spre fan-

tastic. Eminescu fantazează, preferind lui Adonis un Mușatin „tinerel”, iar Afroditei o „mîndră-mpărăteasă cu păr lung pînă-n călcîie”.

Istoricilor, Sadoveanu le impută răceala, excesul de „luciditate”. „Nu sînt realități numai clădirile de piatră și petele de hirtie, mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor. Ceea ce au crezut bătrînii și ceea ce vor crede copiii noștri, desfățați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși” (6). Numiri geografice bizare, o vegetație arboricolă de basm, un timp cu aparențe de neclintire, fac corp comun, pe un ecran plin de poezie. Harta e de prisos, de vreme ce „un morar de la 1300”, supraviețuitor în secolul al douăzecilea, cunoaște locurile. Exceptînd unele opere, multe personaje se mișcă într-un spațiu închis, de o dulce arhăitate, la limita dintre real și imaginar. Practicant al vechilor cărți populare de înțelepciune, scriitorul știe că, prin decantări succesive, mituri balcanice, orientale, indiene chiar, s-au încorporat, parțial, în substanța miturilor autohtone. Asceții sadovenieni, cultivînd un anumit ermetism, o stereotipie a gesturilor, contemplă lumea ca martori ai organicului, căutînd un sens prefacerilor perpetue. Care e fondul lor mitic? Taciturni, sihaștrii se retrag „din lumea noastră în cristalul înălțimilor și al iluziei”, într-un spațiu în care „hălăduiesc umbrele bătrînilor noștri, stăpînii de demult ai Daciei, visînd în negură și în inima muntelui...” (7) Ei cultivă, cum se vede, o specie de exil interior, cu resort grav. Stînci detunate, brad, ozon și cer, simboluri ale înaltului, respiră în timpul de la *Creanga de aur* pînă la *Țara de dincolo de negură*, adică mai mult de un mileniu, o inefabilă mîhnire existențială, comparabilă cu tristețea difuză a unui modern descifrînd o stelă funerară elină. La Sadoveanu, muntele reprezintă altceva decît prăpăștiile Cordilierilor și piscurile araucane, sugerînd *elevația în spirit*, purificarea, un vis elegiac lîngă focul vetrei moștenite.

Fiindcă vremea nu aparține individului, ci speciei, antidotul efemerității îl oferă priceperea timpului etern. Moralist, într-o privință și pedagog, Sadoveanu scoate din poezia miturilor ceea ce putea să aibă, ca iradiație largă, un *sens militant*. Prin urmare, el crede util, în perspectiva ethosului, ca pe Ștefan cel Mare să-l trimită, exemplar, să ia sfat de

la sursele înțelepciunii milenare, la un sihastru din solitudinile Izvorului-Alb. Eresuri, legende, mituri sînt la Sadoveanu infuzate în narațiune; *Ballagul*, de pildă, are din toate cite ceva. Nu le vom disocia pe porțiuni. Le percepem global, ca sinteză, ele interesînd o dată cu absorbirea lor în artă, la intersecția filozofiei cu poezia. Între evenimente din eposul *Fraților Jderi* și *Ballagul*, în care sentimentul destinului se exteriorizează în viziunea populară asupra vieții și morții, circulă, pe parcursul unei jumătăți de mileniu, aceleași seve ale pămîntului, relevînd o categorie globală de adeziuni.

4

Fructifică literatura mituri ale apelor? Potrivit memoriei orale, înainte de lupte dacii obișnuiau a se împărtăși, depă voința lui Zamolxe, cu apă din Dunăre, fluviu sacralizat (8). În postura de poet neptunic, Eminescu receptează de pe tărîmuri abisale mesaje magice: „... *marea-n fund clopote are*”. O mitologie a lumilor ivite din valuri a avut, la cei vechi, răspîndire amplă, drept care ideea e reluată, apa devenind o „*mumă*” a lucrurilor din univers. „Am coborît cu-al meu senin / Și m-am născut din ape...”, zice *Luceafărul*, în întruparea sa mitică. Tot din ape ia ființă o tulburătoare *Ondină*, zeităte cu rezonanțe germano-scandinave, invocată în literaturi diverse. Naiade sirene, tritoni sînt, la alți poeți, simple elemente de comparație; nu apar rusalce, ca în folclorul rusesc, nici făpturi maligne, ca în legendele nordicilor. La Sadoveanu, descoperim, dacă nu mituri, un animism acvatic misterios, un „duh al bălților”, de o indicibilă poezie. Fauna nevăzută jubilează, iar în acest timp imaginația, slobodă, se întoarce către geneză, în prima eră a pămîntului. Pe unele porțiuni din *Împărăția apelor* sau din *Priveliști dobrogene*, Sadoveanu reacționează — surprinzător de apropiat — în felul unui K. Paustovski, senzitivul din *Meșciora* și *Marea Neagră*. În perimetrul apelor, la Gala Galaction ca nuvelist, se dezlănțuie forțe oculte, demonice, uneori în legătură cu mirajul comorii blestemată. La frontiera mitului ca fantasticul stau, mai elocvent, cîteva din postumele lui V. Voiculescu,

între care *Pescarul Amin*, capodoperă a genului. Ciudatul pescar din zona bălților dunărene „are în toată înfățișarea lui ceva de amfibie”; despre neamul Aminilor, „se zice că s-ar fi trăgînd din pești”... Obsedat de o vagă *amintire* a acestei origini, dunăreanul e îngrozit de ideea că un morun uriaș, pe care ceilalți pescari îl caută, ar putea fi un „răs-strămos”. Fiindcă pescarii au un cer al lor, misterios, răsturnat în ape, Amin îl cercetează ca pe un „paradis regăsit”, în care scop — procedeu esoteric — își întoarce sufletul „de trei ori peste cap” și trece printr-o „adîncă prefăcere”, simțindu-se transferat într-un timp al miracolului. „Pătrunsese în cotloanele zămisliilor dintii, trecea prin toate întortocherile desfășurărilor de la începutul începuturilor, vedea tot, cunoștea tot și înțelegea tot”... Morunul gigant „urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băștinașii și întemeiase între brațele fluviului neamul cel tare al Aminilor”. Salvat de primejdie printr-o secretă intervenție, morunul însoțit de „alaiul fabulos al peștilor” poartă pe strănepotul lui, pescarul Amin, „într-o uriașă apoteoză, către nepieritoarea legendă cosmică de unde a puerce, dintotdeauna, omul”. Delir, tensiune, o „măreață aiurare”, împletite într-o povestire memorabilă se ridică deasupra aluviunilor mitologice, dînd finalului tonuri de poem. Ce altceva este întîmplarea pescarului Amin, decît o variantă a mitului *eternei întoarceri*?

5

E clar că în concepția lui Blaga miturile depășesc interesul strict estetic, ele constituindu-se, cum s-a observat, într-o *mito-sofie*, adică un complex de manifestări ale acelui „noos abisal, inconștient”, care ar reprezenta „izvorul secret al cosmosului stilistic”⁽⁹⁾. Accentul cade, în esență, pe *inconștient*, mitul devenind un mod de revelare a misterului, dar un mod cu puteri supraestimate, exclusive pînă la discreditarea sistematică, *de facto*, a cunoașterii științifice. La Eminescu, la Sadoveanu, desigur distingînd mereu nuanțele, avem de-a face cu un vizionarism contemporativ, poetic, pe cînd autorul lui *Zamolxe* atribuie mitului un rol activ, cu largă funcțiune analogică. Misterul fiind

sondabil numai pînă la un anumit punct, pînă la limita de unde se exercită „cenzura transcendentă” (practicată de o forță oarbă: „Marele Anonim”), intervine mitul văzut ca unica modalitate de revelare. Cu toate că-și cunoaște limitele, omul tinde prin creație spre secretele demiurgului, înfrîngînd, fie și parțial, tragicul, solitudinea, diversele interdicții. Căutările, dramatice, nu implică nici un orizont sigur. „Caut, nu știu ce caut / Sub stele de ieri, / sub trecutele, caut / lumina stinsă, pe care-o tot laud” / (*Lumina de ieri*). După Eminescu, nu există poet român mai devorat de întrebări metafizice. „N-avea să-mi spună nimic pămîntul? — iată o întrebare ce face cor cu altele, adresate principiilor stihiale, într-un extraordinar efort de transcendere. Nu o dată, Blaga argumentează că acolo unde istoria se oprește, miturile („cărămizile ființei”) propun „imagini-sinteze”. A găsi semnificații neobservate vechilor fabule e ceea ce, cu altă optică, au făcut O'Neill în *Electra*, Giraudoux în *Războiul din Troia nu va avea loc*, alții de asemenea. Pan, Zamolxe, Marele Anonim sînt la Blaga mituri proprii, în spiritul plămuirilor folclorice, dar cu o mult mai subliniată deschidere spre transcendent. Citind teza lui A. W. Schlegel, care consideră mitul ca produs în exclusivitate al fanteziei colective, Tudor Vianu pune sub semnul întrebării mitul constituit de o singură imaginație⁽¹⁰⁾. În ordinea de fapte ce ne preocupă aici, Blaga nu contribuie, nici vorbă, ca argument în plus la configurarea unei mitologii autohtone, dar atrage atenția în perspectivă individual-ontologică.

Dacă mitul nu e o voce a rațiunii, el e totuși, o cuceritoare *vox humana*. Ne-am făurit, prin intermediul unor legende apropiate mitului, o *imago mundi* plină de sensuri, căci este sigur că în *Miorița* și în *Legenda Meșterului Manole* (aceasta din urmă indiferent de originea balcanică), s-au amalgamat tendințe existențiale străvechi. Luate împreună, specimene superior semnificative ca acestea, cu un atît de fecund destin literar, apar ca niște însemne ale spiritualității noastre, blazoane privind *creația* și *moartea* într-un orizont distinct.

DIMENSIUNI ALE FANTASTICULUI

Somnul rațiunii produce monștri!... Reflecția ibericului Goya, devenită aproape un loc comun, are defectul de a voi să generalizeze prea mult. Nepropunînd un adevăr evident, general valabil, propoziția sa nu poate fi luată ca o axiomă. Fantasticul, iată, se abate de la ceea ce, în mod curent, înțelegem prin rațiune. Generează însă fantasticul totdeauna monștri? Este el un produs al miezului nopții? Adică al somnului rațiunii? Nu există și un fantastic al amiezii depline? Să ne transferăm, pentru circumstanță, în primul mare clasicism, acela al Heladei. Trebuie să convenim că în cadrele lui, starea de veghe, ritmurile clare, luminozitatea stau în cea mai strînsă armonie cu mitologicul, care, funciar, contrazice rațiunea. Imaginația romantică la rîndul ei, sustrăgîndu-se cenzurii lucide, atinge, nu o dată, sublimul. Există apoi literaturi, precum cea germană sau americană, cu o mai mare vocație a fantasticului; dintre antici, romanii, dintre moderni francezii (aceștia din urmă cartezieni), se plasează pe un alt teren. Baudelaire, „bolnavul” de *spleen*, își satisface nevoia de fantastic consumînd droguri sau cufundîndu-se în Edgar Poe, geniu tulbure. Gérard de Nerval, himeric, cu nervii zdruncinați, se pasionează de germanul Hoffmann din *Povestiri fantastice*. Dintre autorii români de proze fantastice, Eminescu a fost influențat de romanticii germani; Mircea Eliade, mai tîrziu, de doctrinele inițiatice magice europene și asiatice. Sintem, ca structură psihologică, refractari nebulosului,

absurdului; tot ce intră în conflict cu o anumită organizare clasică a viziunii noastre, întîmpină rezistență de unde eșecul inserțiilor suprarealiste sau onirice, neaderente la organismul națiunii. Fantasticul, în genere, este în același timp un fenomen de închidere și unul de deschidere. Cu un singur ochi sau cu ochii închiși, fantastul își deschide drum spre orizonturi incerte, inaccesibile. Un scriitor de tip fantastic, să zicem un Edgar Poe, pare un *locutor* singular, pe care nu-l întrerupe nici un *interlocutor*. Înclinat spre solilocviu, abstras logicii comune, el cultivă, devorat de relații noi, un anumit gen de aventură, angajîndu-se pe un versant alunecos. Cuvintele, imaginile, raporturile dintre lucruri, arhitecturile tradiționale s-au dezarticulat; scriitorul fantastic le reordonează, utilizînd noduri metaforice neașteptate. Forțarea legăturilor în timp și spațiu (*Sărmanul Dionis* de Eminescu), insolitul, anormalul, dezintegrarea logicii, introduce într-un cadru al *extraordinarului*, întrețin o prelungită confuzie, generînd, după caz, neliniște, curiozitate, spaimă. Absurdul devine un mod al surprizei. Ce se va întîmpla? Cum va sfîrși un anumit conflict?

Irealitatea spre care conduce fantasticul are, totuși, limite, încît un fantastic *absolut* nu e de conceput. Altfel spus, nu există fantastic în sine, ci numai în raport cu altceva, organizat, stabil, care va fi un termen de referință. Dacă în „orice moment” s-ar putea întîmpla „orice”, observă un comentator (Roger Caillois), nimic n-ar fi *surprinzător* de aceea fantasticul trebuie luat ca o excepție: „tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne”... Miraculosul mitologic și din legende, acela din diferite religii, practicile magice nu *provoacă surpriză*, avînd un caracter sistematic, *instituțional*, și prin aceasta o logică internă⁽¹⁾. În basm, schemele sînt previzibile, miraculosul și feericul urmează direcții tipice, într-o mișcare mecanică; basmele se subordonează oarecum unui *symbolism universal*, redus în ordine morală la concurența dintre bine și rău. Singular, univoc, fantastul își creează convențiile sale, astfel că fan-
taști în sensul strict al noțiunii sînt puțini. Metaforic, un autor fantastic e un astru negru, cu posibilități de luminare sustrase legilor optice obișnuite, un *excitator mentis* deschis relațiilor aberante, tentat să stabilească legături cu haosul

originar sau să străpungă viitorul. Cucerit de ceea ce e mister în lume, creatorul fantastic sapă în fondul nevăzut al lucrurilor, așa cum, în momente de eclipsă, oamenii privesc spre soare prin frânturi de sticlă neagră. Fabulosul, demonicul, ocultismul, magicul, esotericul, telepatia, visele premonitorii, maleficiul locului, posedarea diabolică și alte forme ce modifică relațiile de la cauză la efect, preluate din cadrul mentalităților arhaice, intră într-un circuit căruia, cu un termen ambiguu, îi spunem fantastic. Dimensiunile acestui termen sînt însă greu de precizat, cu atît mai mult, cu cît, nu o dată, fantasticul se interferează cu mitul, deci cu altă noțiune labilă.

1

Fapt e că literatura română, cu normale excepții, nu cantonează frecvent în fantastic și atunci încă în scrieri amalgamate. Alecsandri are „fantasmagorii” (halucinații), încît niște arbori, iarna, îi apar ca „fantasme albe”. Lui Hogaș un munte i se arată într-o „fantastică haină de nori”. Fantezistă, literatura unui Anghel nu e totuși opera unui fantast, deși revin termeni ca *himeră*, *fantomă*, *fantomatic*, deși scriitorului îi place „să evoce lumea fantasticului”, cum însuși notează *Pe un volum de Charles Perrault*. La Sadoveanu, în anumite momente „realitățile și vedeniile se confundă”, încît, călătorind pe un drum primitiv, el se întoarce „spre obirșie, spre voievozi și daci”, pe tîrmuri rămase „ca-n veacul părintelui nostru Decebal”. Un rîu oarecare pune hotar „între lumea asta și cealaltă”. De la sine înțeles că aici nu sîntem decît în pragul fantasticului, la limita zero. Literar nu interesează împrejurările „șoc”, destinate să frapeze prin contrast, ci arta desăvîrșită a *nuanțelor*, naturalețea ficțiunii, stilul capabil să incuteze vorbirii un aer de *bona fide*. Caragiale, prozator prin excelență realist, demonstrează un simț al *gradației* spre fantastic excepțional, cu tranziții abia perceptibile de la un registru la altul. A repovestit „în rezumat” întîmplările din *La hanul lui Minjoală* sau din *La conac*, cu scene de tensiune și neliniște, înseamnă a distruge singur o structură irepetabilă, care subzistă — precum o poezie — numai în sistemul de

conotații ales de scriitor. Savoarea aventurii de la hanul Minjoloaiei ține de ambiguitate, de tranzițiile de la credibil la extraordinar, „*le temps de cette incertitude*”. De îndată ce, lucid, „alegi un răspuns sau altul”, crede Tzvetan Todorov, te depărtezi de fantastic „pentru a intra într-un gen vecin, straniul sau miraculosul” (2).

Din perspective ca acestea, ce trăsături diferențiază fantasticul în literatura noastră? Ce tendințe sînt de observat? În categoria reprezentărilor subliniat autohtone intră, în primul rînd, acelea derivate din folclorul magic, de aceea este explicabil interesul pentru demoni, pentru stafii și comori blestемate, pentru practici incantatorii, cu rădăcini în mentalitățile populare arhaice. Aici trebuie să precizăm că elementele de groază, de magie neagră și macabru, scenele de vrăjitorie infernală, cu *incantatores*, își estompează sensurile, fiindcă, spre deosebire de alte literaturi, astfel de scene nu au loc în incinta orașului, în spații închise. Nu evoluează într-un perimetru restrîns, fără ieșire, ci pe ecranul amplu al naturii; pădurea, balta, locul pustiu întretin mai degrabă o stare de mister difuz, decît de fior al fantasticului. N-am avut alchimисти, nici minuitori rafinați de filtre miraculoase; o istorisire precum *Jupînul care făcea aur* de Adrian Maniu, privind mutația unui lucru în altul, își abate cursul de la fantasticul în sine spre un înțeles etic. În general vorbind, între narator și faptul fantastic relatat se interpune o *distanță în timp sau în spațiu*. Naratorul nu participă, de obicei, nici direct, nici ca martor; raportează prin intermediul altora, după o schemă care e aceea a basmului și legendei, aproape în genul lui „se zice că a fost odată”. Normal, deci, ca mesajul către destinatar, care este cititorul, să fie nu o dată, lipsit de *suspensuri*. Altfel spus, se simte mai mult decît trebuie modelul basmelor, cu schelăria și convențiile cunoscute. Caragiale din *Kir Ianulea* de pildă, scriere calificată drept povestire fantastică, nu urmează un model mult diferit de acela al lui Creangă, acesta istorisind, în aceeași dispoziție umoristică, întîmplările diavolului prefăcut om, din povestea lui Stan Pățitul. Ca autor de basme, Creangă nu poate fi înglobat — din rațiuni deja enunțate — în aria fantasticului. Deși adesea dominante, trimerile la ordinea reală a lucrurilor, analogiile,

subînțelesurile contemporane, eticismul, au totuși, raporturi de contiguitate cu miracolul tipic, previzibil, din mecanica basmului. Precum Swift, autorul lui *Harap-Alb*, simulează că povestește ceva real, hiperbolizează sau restrânge pînă la grotesc iar din tranzițiile de la gigantizare la micro-reprezentare rezultă ceea ce s-a numit un fantastic „realist”. Prin urmare, un fantastic *à rebours*, întors pe dos, în care o inteligență trează privește complice spre fenomenul concret, verificabil prin experiență.

Fără să se confunde cu folclorul, Creangă se situează direct și profund în miezul lui, îl sintetizează cu un simț infailibil al nuanțelor, amplificându-i valențele. Din folclor, alții au reținut sugestii, puncte de plecare, ridicîndu-se apoi la construcții cu alt timbru. La Sadoveanu, la V. Voiculescu, uneori la Gala Galaction, se disting echivalențe personale sau, în termenii lui Ovidiu Papadima, *simili folclorici*. La drept vorbind, Sadoveanu e mai degrabă atras de legendă, de mister și arhaic. Nu-l preocupă în mod expres proza fantastică. Dacă narează eresuri, practici oculte, întîmplări diavolești, dacă de la descripția plastică a naturii alunecă spre ceșos și *floa*, acestea fac parte integrantă dintr-o psihologie de grup, faptele menționate *participă* așadar la o atmosferă. Personajele tainice (în *Creanga de aur*, *Cocoșul cul albastru*) manevrează cîte o baghetă de alun, lemn căruia imaginația i-a atribuit virtuți „radioestezice”. Imediat ni se oferă *explicația* acestei practici (pe cînd fantasticul se menține în inexplicabil). Oamenii în cauză cred că, sondînd solul cu bagheta, pot detecta locurile „curate”, izolîndu-le de cele rele. În *Noaptea de Sânziene* umblă duhuri iar necuvîntătoare din păduri se adună la un „sobor” sui-generis, convîrsind pașnic. La *Hanu-Ancuței*, drumeții relatează „întîmplări de mirare”, cu vraci și solomonari; un vînt al groazei, într-un vârtej sucit (de fapt o tornadă), răsecolește imaginația. Vîrtejul devine *balastr*: „L-am văzut și eu și m-am cutremurat (zice unul). Venea drept spre noi. Cu coada subțire ca un sul negru pipăia pămîntul, și trupul se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nouri și, mugind, venea cumpănindu-și coada...” Descrierea ține, aici, de modele din basme, combinate cu reminiscențe din iconografia bizantină, ca în vechile cărți populare. Fantasticul se convertește, de altminteri, în miracol (*deus*

ex machina!), schimbînd cursul lucrurilor chiar în momentul în care aprigul boier Balomir se pregătea să-și suprimă soția. Acesta e tonul. Lîngă partenerii dramei se găsește și un solomonar...

Tot în marginea eresului popular, într-un tenebros cu respirație demonologică, narează Gala Galaction și, în unele cazuri, Agîrbiceanu. Infuzat în cîteva nuvele remarcabile, fantasticul păstrează la Galaction însemne ale cîmpiei dunărene, cu predominanța elementului acvatic. Legămîntul cu diavolul (în *Moara lui Călișar*), momentele de magie neagră și hipnoză, sub efectul vrăjilor (în *Copca Rădvanului* și *În pădurea Coloșmanei*), sînt reconstituite în forme naive, așa cum ele au fost omologate de imaginația colectivă. Mirajul comorii blestemată din *Gloria Constantinii*, cu *tabuurile* respective, poate fi urmărit în moduri apropiate la Agîrbiceanu în *Vilva băilor*, în *Valea Dracului* și alte pagini. Cu rezultate însă mai puțin revelatoare. Sînt și scriitori de proze fantastice? Un autor de acest gen se ridică deasupra activităților conștiente, într-o zonă a experiențelor iraționale, cu o anumită voluptate pentru acestea din urmă. În universul închis pe care autorul fantastic îl propune, situațiile stranii, excepționale, tind să fie declarate normale sau chiar să acrediteze concluzia că vinovați de *neînțelegera faptelor de excepție* ar fi cititorii. Scriitorul de tip fantastic nu *explică*, ci, mîndru de secretele sale, păstrează cifra tainică a faptelor. Cum Galaction e un moralist, aproape de fiecare dată el sfîrșește prin a disloca fantasticul, comportîndu-se asemenea unui prestidigitator care, după un experiment, arată publicului cum a procedat. Dincolo de prim-planul magic, și la V. Voiculescu, în cîteva excelente povestiri postume, găsim, în filigran sau explicit, o motivație rațională a faptelor. Exorcisme și reacții paradoxale, specifice mediilor arhaice, uneori afiliate miturilor, sînt deturnate, întoarse din trecut către prezent. Țăranii dintr-o asemenea așezare montană străveche, cu totul izolată de stilul modern, îi apar „nelimitați, deschiși tuturor posibilităților”; ei sînt „vechi, adică antici — nicidecum bătrîni”, spune un personaj din *Iubire magică*, raportîndu-i pentru comparație la „omenirea sleită” din alte medii, denaturată, în sensul îndepărtării de Natură.

Foarte apropiat de Blaga, autorul *Iubirii magice* captează cu o mare acuitate esențele gândirii magice autohtone, pentru ca apoi, detașat de modele, să creeze pe cont propriu în spiritul lor. Unde e, la V. Voiculescu, hotarul între folcloric și personal? Unde sînt limitele dintre mit și fantastic? Răspunsuri greu de dat... Deși cu un aer de autenticitate incontestabilă (ca tinăr a trăit „o viață autentic rurală, ritmată de anotimpuri, poruncită de natură, înseilată de datine și străvechi obiceiuri“), arhetipurile folclorice se confundă la el cu fapte de pură invenție. Tipică este înaintarea către mister, naratorul fiind tentat de poeticul unor „întîmplări de dincolo de fire“, absconse, criptice, pentru a căror înțelegere cuvîntul nu e de ajuns, dacă nu-și asociază un fior al fabulosului. Cu toate explicațiile pe marginea fenomenelor magice, semnificațiile rămîn voit ambigue, întreținînd o atmosferă de indicibil, de infra-realitate ermetică ce trebuie mai degrabă simțită. Ce este vraja? iată o întrebare din *Iubire magică*. Apoi explicația: „E destul ca printr-o practică oarecare — și aici e farmecul — pe lungimea de undă a vibrației tale vitale să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibrațiile a două voințe adverse“... Viețuitoare felurite, oameni, animale, se regăsesc, la un moment dat, într-o comunicare pe care metamorfoze și evoluții diferențiate de-a lungul timpului au întrerupt-o. Inițial, lumea vie a fost una; evoluția a permis progresiv apariția *disonanțelor*. Acolo unde ochiul rece al modernului vede o *ruptură* cu trecutul imemorial, V. Voiculescu restabilește afinități surprinzătoare, dezvăluind *consonanțe, coerențe, relații* de apropiere mirată. Fantastică e, în acest context, credința naivă a regăsirii unor sensuri pierdute, accesibile aceloră numai care, tainic, „îmbracă mentalitatea primitivă“... Între un cîine și stăpînul acestuia (din *Sezon mort*), se pot observa similitudini de comportament de-a dreptul bizare. Un ascet respectat pentru evlavie lui (*Schimnicul*), este tot una cu lupul care atacă turme de oi din preajma sălașului său. *Pescarul Amin*, om al apelor, despre care se zice că „s-ar fi trăgînd din pești“, are o vagă amintire a acestei origini. În toate aceste cazuri, se pornește de la un prim-plan epic, aparent obișnuit, pentru ca pe

nesimțite ochiul să se cufunde în nelămurit iar inteligența să bătuiască simboluri și spații oculte, întinzîndu-se pînă la geneza lumii. Fantasticul se amalgamează neconținut cu mitul, de unde frecvența elementului acvatic primordial și acele tulburătoare atavisme ce cheamă pe oameni către un timp mitologic. Fie muntele stîncos, cu satul magic încercuit de taina pădurilor, cu oameni trăind în apropierea fiarelor, fie apele coborînd subteran, alimentînd lumea misterelor de sub pămînt, toate implică o multitudine de contacte între *om, sălbătăciuni și duhuri* necunoscute. Ajunge la o intuire a corelațiilor ascunse din univers, numai acela care știe să desfășoare „o formidabilă activitate în duh“, pe care omul modern n-o mai poate săvîrși. Cum se explică isprăvile „luparului“ (*În mijlocul lupilor*), care-și transmite voința către fiare? Printr-o „înțelegere“ și „asimilare“ de tip magic, ne lămurește prozatorul. „Numai cunoscîndu-l astfel, magic, (omul) putea să-l supună și să-l stăpînească. O formidabilă activitate în duh (...). Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rînd se trage înfiorat, că oamenii la apariția unui înger...“ Omul preistoric nu alerga după fiare, ci vîna primejdii, săgeta taine potrivnice, întîndea curse pentru probleme de existență...“.

Un intrus citadin în satul superstițios din *Iubire magică*, exorcizat, cunoaște pe cont propriu, într-un episod de demonologie erotică, o exaltare intraductibilă: „*Uitasem de timp, de locul unde mă aflu*“... Un tinăr muntean de pe Bistrița, obsedat de frumusețea unei „lostrițe fermecătoare“, o „știmă“ cu „ispite femeiești“, e atras de aceasta în valuri. „Nicăieri diavolul, cu toată puița și nagodele lui, nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor“ (*Lostrila*). Fantasticul, la V. Voiculescu, înseamnă un fel de vizionarism întors spre trecut, *vizionarism retrospectiv*, sprijinit pe o excepțională capacitate de fabulare, calitate asociată rafinamentului, artei de a condensa și lucra cu esențe.

2

Pe Eminescu din *Sărmanul Dionis*, din *Cezara* și alte proze, trebuia să-l cităm potrivit cronologiei, anterior, însă cu el proza fantastică deschide un drum singular,

mult timp nereluat de alții. Pînă la Mircea Eliade, într-o privință, nu-i găsim alt continuitor. În ce sens? Nimeni nu a încercat după Eminescu (vreo șaptezeci de ani) să unifice elemente din gîndirea magică autohtonă cu unele sugestii din doctrinele inițiatice ale orientului (astrologie, hipnoză, metamorfoze la nivel cosmic, transmutații între materie și spirit), într-o rețea de relații care, totodată, să vehiculeze o ideologie metafizică. Eminescu inaugura o categorie de fantastic mai degrabă savant, doctrinar, de unde inaderența ascultătorilor la lectura nuvelei (1873), în cercul „Junimii” ieșene; operă ce-și extrage argumentele din izvoare de pretutindeni, dar cărora li se imprimă, totuși, o identitate proprie. Este posibilă o obiecție privind acel amintit *timp al incertitudinii*. Prin exces de miraculos, întîmplările din *Sărmanul Dionis* sînt cam de aceeași natură cu acelea din *Făt-Frumos din lacrimă*, ceea ce înseamnă că *timpul incertitudinii* se deschide spre un extraordinar aproape permanent, în manieră romantică. Fantezia nu mai este contrazisă de nimic. Din momentul în care orfanul Dionis, solitar cu imaginație aprinsă, se metamorfozează, grație unor practici astrologice, în călugărul Dan, mișcîndu-se fantastic în epoca lui Alexandru cel Bun, miraculosul devine normă. Tribulațiile eroului pe lună, după de și-a lăsat umbra pe pămînt (ca în *Peter Schlemihl* al lui Chamisso), teza despre relativitatea timpului și spațiului, teoria metempsihozei, reluată în *Avatarii faraonului Tlă*, alte detalii încă, pînă la izgonirea din lună cu Maria — analogie amintind izgonirea din paradis — constituie urzeala unei *demonstrații*, încît, înainte de a fi fantastică, nuvela e filozofică. Sau: e fantastică numai atît cît o cere necesitatea demonstrației despre relativismul conceptelor de Timp și Spațiu.

Seducătoare proze fantastice sînt acelea ale lui Mircea Eliade, experimentator a numeroase modalități, favorizat ca scriitor de o savantă pregătire în materie de mitologie universală. Dacă V. Voiculescu se referă doar incidental (în *Iubire magică*) la doctrina indiană *tantra*, Mircea Eliade a studiat-o, împreună cu altele, direct, la sursă, desprinzîndu-se însă de cunoștințele exacte pentru a se abandona, în marginea lor — ficțiunii. Indiferent de spațiul geografic, fie el cel românesc, fie exotic, fie combinat, fantasticul răspunde la autorul *Domnișoarei Cristina* condiției ideale

de a uni lămuritul cu enigma, menținîndu-se în acea indecizie care incită neconținut curiozitatea. *Șarpele*, *Secretul doctorului Honigberger*, *Nopti la Serampore* ilustrează diversitatea unghiurilor de vedere, situîndu-se printre cele mai rezistente pagini ale genului.

3

Într-o altă categorie, reprezentările fantastice tind să se distanțeze de ceea ce V. Voiculescu numea *forme ale culturii magice*; un fantastic cultivat în special de scriitori de proveniență citadină sau numai fără o conștiință a organicității, neinteresată de fenomenul originar, unii dintre ei, totalmente străini de realitățile „de desubt”. Lumea, pentru aceștia, este o succesiune caleidoscopică de *subansambluri*, adesea în raporturi antinomice, nu un imens *ansamblu*, o *totalitate* în care astrele, fluidul acvatic, mineralele și spiritul se caută, se atrag, se întregesc. Fantasticul se interferează, la aceștia, cu stările obsesive (ca la Cezar Petrescu, Gib. I. Mihăescu) cu diverse alte maladii ale personalității. La unii, semne premonitorii, stări de magnetism psihic, acumulări macabre, întîmplări cu indivizi posedați, muncii de diavoli; la fantastul Urmuz, o răsturnare a tuturor normelor și regrouparea din fragmente, imposibil de conceput împreună, a unui microcosm absurd; la Emil Botta (în *Trintorul*), un tragism delirant, pe un orizont sfîrșind în abis, din care nici o evaziune nu e posibilă. Pe lângă soluții noi, sînt altele reluate, reinterpretate. Iată la Minulescu, în *De vorbă cu necuratul*, motivul umbrei. Domnul Damian, ipostază umană a diavolului, nu are nici umbră, nici probleme; în schimb, la Cezar Petrescu *Omul care și-a găsit umbra* are obsesia conștiinței vinovate. E umbramartoră: „Numai ea rămîne nedespărțită întotdeauna și orice s-ar întîmpla, trup cu trupul tău și martoră la tot ce-ai săvîrșit tu, neștiut de nimeni”. Fantome, stafii, ștîme participă la episoade cu subiect grotesc-satiric la Arghezi (*Cimitirul Buna-Vestire*); cu fond poesc, macabru la Minulescu, în *Cravata albă*, unde spectrul unui tînăr ucis vine să-și reia cravata („de la miezul nopții în sus am totdeauna nevoie de ea!”); în pagini de un straniu crispanț la Cezar

Petrescu, în *Aranca, știma lacurilor*. Dacă în *Simfonia fantastică*, în *Baletul mecanic* sau în *Omul din vis* — din seria *Fantasticul interior* — obsesiile, bizareriile sînt destul de exterioare, subordonate fondului realist, *știma lacurilor* e de o fascinantă poezie fantastică. Slugile de la castelul grofilor Kemény, așezat într-un „ținut blăstămat și stricat de ape“, între bălți perpetue, jură că, prin sălile goale, noaptea umblă stafia contesei Aranka. Străvechiul castel, putred, întunecat „fuliginos și mut“, e un pandemonium sinistru. Bătrînii servitori au aerul unor vrăjitori, „din cei care fierb băuturi blestemate din labe de mort, piele de broască și inimă de motan negru, dezbrăcîndu-se la piele la miezul nopții, ea să joace dansurile lor deșănțate, atunci cînd lumina cretoasă a lunii face cîinii să urle de groază...“.

Să menționăm, în zona fantasticului de tip absurd, fantasticul oniric, sincopat, fragmentat, din *Paradisul suspinelor*, de Ion Vinea. La A. E. Baconsky, în *Echinoxul nebunilor*, se reiau cu rezultate din cele mai bune, procedee mai vechi (Hoffmann, Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant), infuzîndu-le însă o tensiune modernă, uneori la confiniile absurdului de dată foarte recentă. Personaje fără nume, în locuri fără nume, într-un timp nedeterminat, în imposibilitate de a comunica normal, felurite semne misterioase, o atmosferă de abstract ce se refuză bucuriei, creează — în ciuda momentelor de groază — o poezie a tainei de altă nuanță decît la Matei I. Caragiale. Personaje stranii, fantomatice, mișcîndu-se ca în vis, caută ceva fără un consens cu restul oamenilor; timpul se contractă sau se dilată, înlesnind substituirile de personalitate. Fantasticul lui A. E. Baconsky este, implicit, o meditație elegiacă despre limitele condiției umane. Starea de apăsare în *așteptarea* unui extraordinar ce nu mai vine, are la el un substrat simbolic; așteptarea ar fi o nostalgie a celor nerevelate. Sînt de sperat pagini de proză în spiritul fantasticului folcloric, de la Ștefan Bănuțescu și de la alți contemporani.

Dificultățile în creația fantasticului sînt, se vede de aici, mai mari decît își închipuie unii. Cîte scrieri onirico-fantastice din ultimul deceniu s-au impus? Cîte mari opere fantastice de la romantism încoace (pentru că eoloziunea unei astfel de literaturi începe cu romantismul), se înregistrează în

literatura universală? Nu coeficientul de fantastic în raport cu realismul indică gradul de personalitate al unei literaturi față de altele, însă perspectiva fantastică, deși nu cea mai importantă, răspunde unei profunde înclinații către insolit a condiției umane. Spiritul își rezervă, pentru odihnă, o doză de gratuitate, de unde permanența modului. Un domeniu pe care l-am ignorat în discuție este poezia; l-am lăsat deoparte, fiindcă în aria ei, precum în basm, avem de-a face cu un fantastic de tip special, *instituțional*, căruia cu un termen echivalent îi spunem *transfigurare*. Pozitivismul înseamnă limitare, încercuire sceptică. Poezia trăiește într-un plan al ilimitatului absolut. Literatura științifico-fantastică propulsată în zilele noastre opune fantasticului cu stigme arhaice un romantism deschis viitorului. Nu este rău, ca din cînd în cînd, omul modern, căutător de infinitesimal, să se elibereze de proporțiile reale, de hiperexactitate și ritmuri, pentru a se destinde în oglinzile rotitoare ale imaginației slobode.

INTERLUDII BALCANO-ORIENTALE

La Sarajevo și Mostar, în Bosnia, ai impresia că te afli în decor otoman; moscheile își ridică în aer semiluna, bărbaii poartă fes, femeile șalvari; arhitectura mai veche are caractere turcești, prenumele la mulți e turcesc. Și în Bulgaria, în centre citadine, particularități arhitectonice atestă aceeași amprentă. Pentru observatorul apusean, „balcanismul” sub aspect etnografic, psihologic, a fost inițial un fel de *chinoiserie*, adică obiect de curiozitate. Prin „balcanism”, se înțelegeau, în linii mari, efectele negative în plan etic, legate de expansiunea turcă, evocând ideea de corupție levantină, de luxurie și nepăsare. În formule metaforice intrate în limbajul curent, se vorbea (se vorbește încă) de *porțile orientului*, expresie sugerând spațiul balcanic, așa cum prin *perfidul Albion* unui numesc blazonul britanic. Etichete ca acestea, unilaterale, simplifică, forțează sensurile. Devenit un loc comun, conceptul de *balcanism* este una din acele *idées reçues* a căror etichetă nu corespunde precis conținutului. Un scurt demers istoric e necesar. S-a stabilit demult că, sub raport etnic, balcanicii au evoluat pe un substrat mai mult sau mai puțin comun, de proveniență thracă, peste care s-au suprapus influențe diverse. Orientaliști, etnologi, filozofi, cîți s-au ocupat de fenomenul balcanic, estimează că, dincolo de aspectele contestabile, înriurirea elenismului a fost o realitate dintre cele mai utile. Prin urmare, în sfera noțiunii de balcanism intră (și nu în mod neglijabil) reminiscențe ale unei culturi majore,

de rezonanță universală. Să se adauge apoi, dinspre răsărit, ecouri ale culturii persane și extrem-orientale, de la neamuri asiatice felurite, unele cu o filozofie milenară difuzată oral pînă în Thracia. Considerat ca realitate socială și spațiu psihologic, balcanismul nu reprezintă un *continuum*; pe de altă parte, nu există un singur balcanism, configurat ca *unitate spirituală indiscutabilă*. Pentru aceasta ar fi trebuit un ferment modelator puternic, foarte original. Imperiul otoman avea să imprime balcanismului, în laturile lui accesorii, particularități nefaste. Ca spațiu de tranziție între orient și occident, balcanismul, în aspectul lui *peninsular*, este expresia unui complex de tendințe în evantai, amalgamate într-o noțiune fatalmente fluctuantă, cu prioritatea fondului turco-bizantin.

1

Despre un balcanism românesc, în definitiv, ne putem pronunța doar la modul figurat. Nici spiritul balcanic, nici cel francez nu s-au integrat orizontului nostru decît în laturile lor pasagere; și nu pe toată aria culturii. Prinși printr-o dramă a istoriei în rețeaua stilului turco-fanariot, întrerupînd sau încetinind, cîteva secole, relațiile active cu marile civilizații europene, în principate urmele amintitului spirit s-au făcut vizibile în practicile administrative, în mentalitatea feudală. De la Filimon și Ion Ghica pînă la *Princepele* lui Eugen Barbu, fenomenul turco-fanariot, în expresia lui literară, a fost un mod al tragicului franc sau al tragicului deghizat, devenit fatalism ironic, sarcasm ori persiflare. Să se distingă un balcanism de sorginte folclorică, semnalat întîi de Odobescu în „răsunetele” poetice de la Pind, auzite stins în Carpați, apoi un balcanism anxios, căutător de absolut, himeric, vizibil în dorul de frumusețe al *meșterului Manole* (motiv investit la noi cu subliniate note autohtone), balcanismul jovial nastrătinesc al unui Anton Pann, și un altul concretizat în forme exterioare (giubea, caftan, ciubuc). În cazul din urmă, accentul se abate de la Orfeu miticul cîntăreț al Thraciei montane, către un Levant tulbure, subliniat carnal, teluric, lipsit de amintiri nobile, refractar dezbatărilor de conștiință, vegetînd împăcat cu sine. Cadru de viață static, moleșit,

adevat intrigilor politice, cu suprafețe caracterizate prin termeni ca *baçış, halir, marafet, suliman, giumbuşluc, caraghios, chilipir, taifas*. Psihologie și etic, semne lexicale de acest tip circumscriu un climat al șireteniei și placidității, căci e vorba, pe deoparte de *puşlama* și *pezevenghi*, de alta, de *mofl*, „cea mai comică noțiune românească — zice Eminescu — antiteză neapărată și în sine atât de ridicolă dintre apariția exterioară și fondul intern“⁽¹⁾.

Din motive de ordin geografic, muntenii sînt mai „balcanici“, în sens pitoresc, hilar și caricatural, drept care *Kir Ianulea, Craii de Curtea-Veche, Isarlikul* lui Ion Barbu, *Kira-Kiralina, Nerantsula, Codin* și alte personaje din galerie lui Panait Istrati apar în teren valah. Mostrele de balcanism pestriț, ambiguu, au acolo un oarecare ascendent literar față de timbrul feeric somptuos al *Halimalei* (singure reveriile exotice ale unui Bolintineanu, lingă un Bosfor romantic, fac excepție). La mai toți scriitorii români, balcanismul în expresia lui etică presupune mai degrabă respingere decît adeziune sentimentală, ironizarea unui mod de existență mediocru, văzut ca mixtură de trivialitate și tentații impure. Pe un fond social de inerție, de acomodare cu timpul, personaje contaminate de mentalitatea fanariotă arborează drept crez surisul sceptic sau indiferența. Și în muzica orientală domină un alt mod de scurgere a timpului, care are alte durate. Evident, ipostazele sînt multiple. Climatul compozit dintr-o fostă raia dunăreană îi oferea lui Ion Barbu, adolescent cu imaginație, revelația unui bizantinism sui-generis, poetul identificînd în „pitorescul și umorul balcanic“ o „ultimă Grece“. Spațiu *flou*, aerian, abstractizat, un bizantinism în ruină, privit (cum declara la o anchetă, din *Viața literară*, 15 oct. 1927) ca o „simplă ipoteză morală ...“. Dacă la alți „balcanici“ frapează simpatia pentru culoare, plasticitatea în sine, Ion Barbu unifică spiritul Heladei cu *Isarlikul*, clasicismul cu snoava, frîntura de epos cu meditația și lirismul, rezultatul fiind o *viziune* sincretică, expresiv-unduitoare, de o intensă poezie.

Mai depărtați de zona de iradiere, moldovenii au perceput balcanismul mult mai slab și nu în accepțiunea lui peninsulară. Din folclorul balcano-oriental, Sadoveanu reține în special scrierile spiritului, vechi norme de morală practică, umorul impersonal devenit un mod al concilierii

cu lucrurile. Fastul persan e înlocuit cu dezbateră etică, personajele interesînd în latura lor de ființe problematice, ca *exponenți* ai unei mentalități. Pentru nevoile argumentării, Sadoveanu procedează ca vechii naratori orientali, practicînd confuzia realului cu fabulosul; în al său *Simplizissimus*, germanul Grimmshausen acționa analog, făcînd ca aventura să se dezvăluie în sens educativ. Nu o dată, Sadoveanu întîrzie deliberat la confiniile fantasticului, într-o mișcare lentă, într-un limbaj surizător și cîntat. Faptului real, localizat precis, i se substituie programatic *fabula*, transpoziția morală în abstract, codificare a unor norme. Reflectat în realitățile din Moldova, „balcanismul“ îi apare lui Sadoveanu cu un amestec de rafinament, de pasivitate și decadență; Lai Cantacuzin pare, în acest sens, un „balcanic“. Despre enigmaticul prinț, prozatorul făcea, într-un cuvînt înainte la *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* (ediția 1942), cîteva considerații cu caracter de generalitate, aplicabile mai larg indivizilor abulici, anihilați de mecanismul social. „Naturi strălucite și fine, moldobizantinii noștri au putut uimi pe colegii lor din Apus, la școlile nemțești și franțuzești, dar și-au încheiat cariera ca niște simple focuri de artificii ...“. Cu masca lui de izolat lucid, Lai Cantacuzin stă în apropierea lui Pașadia și Pirgu, aceștia însă bizari și luciferici.

Dar figuri ca acestea sînt mai degrabă niște curiozități: excepții deci. Foarte diferiți între ei, Sadoveanu (din *Divanul persan*) și Ion Barbu (din ciclul balcanic și oriental) se întîlnesc, sentimental, într-o supraréalitate în care sensurilor brutale li se substituie o poezie a depărtării, un univers al esențelor, anistoric, imaterial, somptuos ori decadent, fantastic. Un timp circular, în care, prin repetiție, faptele se înscriu într-un mod al monotoniei, fără zguduri tragice, de unde senzația de abstractizare, de vacuitate și mit. Numai într-un context astfel conceput, aproape esoteric, s-a putut ivi poezia gingaș-decorativă a lui Hafiz. *Infernului* dantesc îi erau necesare seisme existențiale, un sens acut al tragicului, o excepțională *participare* la unitatea cosmosului; Dante era un *desperado*, finalmente calmat. Iubirea, în viziunea lui, trebuia să miște stelele: *Amor che muove le stelle!* ... Pregnant este însă celălalt orientalism, al amănuntului ce nu transcende spre cerul poeziei, acel

amestec inextricabil de intuiție practică și utopie, de lenă a spiritului, de clișeu și fatalitate, de epicureism și resemnare. Hotărârile destinului fiind ineluctabile, timpul trebuie luat așa cum vine. Cîntecul devine un *lamento* mai mult visceral, plîns senzual liberator, iar erotica un fenomen accentuat pămîntesc. Înțeles ca duplicitate și zeflemea, traducînd spiritul de compromis și stilul indiferentist („miticismul“), balcanismul, și-a asociat un bogat repertoriu de ocări, de blesteme și imonditii. Fenomenul a contaminat prin forța lucrurilor, latent sau brutal, încît de la urzelile din *Istoria ieroglifică*, de la imprecățiile înveninate din cronicile muntene și pînă la pamfletari străluciți ca Arghezi există o continuitate subconștientă: „Am luat ocară și, torcînd ușure / Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure...“ Pitorescul balcano-danubian nu s-a exercitat la noi numai în ordine vizuală, ci și în latura auditivă: ca *limbaj*. Dacă spațiul balcanic ar fi fost cadrul unei Renașteri de anvergura celei italiene, altele ar fi fost centrele de interes.

Poate părea paradoxal, dar și italienii, meridionali și peninsulari, oameni ai străzii, au în unele momente reacții „balcanice“, întîlnindu-se peste timp cu peninsularii din Magna Graecia, pe firul acelorași practici, astfel că unii napolitani sau un *popolano* din sudul fierbinte amintesc prin comportament anumite tare de dincolo. Alta e, desigur, la italieni, ambianța proprie, altul sufletul. Sentimentul de vinovăție (*la colpa*) și nevoia de puritate (*la purezza*) s-au cristalizat deci în Italia în *Divina Comedia*. Latini, precum italienii, noi am opus nu o dată, „balcanismului“ sub specie malignă, o conștiință ultragiată. Caragiale balcanizant? „După Anton Pann și N. Filimon“, G. Călinescu vedea în Caragiale „un mare promotor al balcanismului în sens larg“. Lucrurile trebuie privite nuanțat. Într-o ipostază, Caragiale este un contemplator amuzat al orientului legendar, în alta un ironist genial, sub a cărui privire scrutătoare, Mitică și „miticismul“ sînt hărăziți desconsiderării absolute. Revolta sufletului nostru latin (ca să-l parafrăzăm pe Lucian Blaga) s-a îndreptat, în mod necesar, împotriva a ceea ce în conceptul de „balcanism“ însemna lipsă de elevație, moștenire sumbră a istoriei.

Charles Diehl, autorul antrenantelor *Figuri bizantine*, poate fi de folos nu numai aceluia care-și propune să pătrundă în atmosfera istorică a Bizanțului. În subtext, cartea acestui savant (astăzi prea acuzat de exces de „literatură“) constituie un *vade mecum* pasionant pentru înțelegerea prin analogie a însuși Evului mediu românesc. În ce fel și cum? S-a dovedit că stilul artei religioase și protocolul de curte au urmat la noi, în linii mari, modele bizantine. Prin amestecul de asceză ortodoxă și moravuri slobode, la modul otoman, vechiul spirit bizantin și-a schimbat ulterior înfățișarea. Totuși, Bizanțul, ca „tip de civilizație cuprinzînd moștenirea intelectuală elenică“, remarcă la rîndu-i N. Iorga, Bizanțul „dascălilor, al retorilor, al poezilor arhaizanți, al istoricilor Curții“, nu a dispărut, „nu putea să dispară“. Mult timp după prăbușirea imperiului, sinteza culturală greco-latină continuă să-și exercite pînă departe, în occident, principalele linii de forță, fenomen căruia N. Iorga avea să-i dea în capodopera care este *Bizanț după Bizanț* o explicație completă. După o supraviețuire de „aproape patru secole“ (precizează istoricul), „în zorile veacului al XIX-lea“ bizantinismul trecea definitiv în desuetudine⁽³⁾. De reținut că sub fanarioți, în principatele române s-au produs tentative de elenizare cu manifestări de „tîrzie culturală bizantină“, nu fără ecouri în ordine literară⁽⁴⁾. Să subliniem totodată, că altele sînt reacțiile noastre privind bizantinismul, față de acelea ale sud-dunărenilor sau ale unui Dostoievski, care, în dilemele sale, e un bizantin slav. Noi am privit existența dintr-un spațiu și dintr-un timp ale noastre, de aceea în literatură „balcanicii“ români nu se confundă cu alții. *Istoria ieroglifică*, *Divanul*, poemul filozofic al lui Miron Costin, stampele de epocă ale unui Ion Ghica, *Isarlikul* lui Ion Barbu și alte scrieri atestă, incontestabil, o *mise en scène* cu substrat autohton. La un balcanic intrat în legendă precum Anton Pann, Șerban Cioculescu sesiza (în urma unui atent examen filologic) precaritatea fondului lexical specific. Adaptatorul din *Hristologia* „seria în limba „comună“, cu prea puțin pitoresc de iz balcanic și cu numeroase neologisme luate mai ales din limba franceză și mai toate în forma lor definitivă, care este și cea de astăzi“. Alte argumente: „De parte de a fi fost un om al trecutului, cu adînci rădăcini balcanice, An-

ton Pann își dezvăluie o neobișnuită putere de adaptare la nou, începînd cu limba, ale cărei secrete de asimilare le cunoaște ca un precursor, mînuind mai bine ca mulți contemporani școliți, neologismele galice (...) *Hristoitia* este cartea lui de vizită europeană" (5).

Ajungem la constatarea că, în figurație literară, concepte precum bizantinismul, balcanismul, spiritul oriental sînt realități interferente, greu de disociat, de unde imprecizia termenilor. Mulți scriitori nu percep aceste realități din *interior*, ci mai degrabă din *exterior*, de unde detașarea, risul pe seama formelor neaderente. Alți scriitori, minori în genere, par a se instala direct în *interior*. Aceștia nu mai rid. Blestemul, ocara, mășcările, curg solemne, în valuri homerice. Sub titlul *Gloria victis*, Eugen Barbu a adunat cîteva zeci de eșantioane privind mentalitatea balcano-orientală (6). O galerie alcătuită cu rafinament, cu erudiție în materie.

2

Roman al unei lungi crize de conștiință, *Princepele* este totodată romanul unui timp stagnant, deși rațiunea refuză existența timpului suspendat. În cartea lui Eugen Barbu, deși oamenii se agită, mor de ciură sau suprimați violent, istoria pare un resort uzat, incapabil de redresare, acreditînd impresia că *limpul* și *destinul* se confundă. Ideea revoltei pare aici absentă, de unde o tristețe grea, perspectiva închisă, totul rotindu-se în cerc tragic, într-o ireductibilă dominație a absurdului. Esența dramei (romanul în cauză este dramă, meditație și parabolă) ține de *repetarea* în gol, în același spațiu închis, a acelorași mișcări, trăsături ce acuză senzația de *serie*, uniformitatea gesturilor, teribila oboseală a ritmurilor. Un domnitor valah a fost mazilit; „Princepele“ i-a luat locul, primit cu vechiul ceremonial, pentru a sfîrși decapitat prin voința padișahului; un alt „princepe“, străin și acesta, va fi împinșat cu aceleași orații. Prin urmare o dramă fără ieșire, în care domnitorul, mitropolitul, episcopii, boierii și ceilalți joacă mecanic roluri prestabilite. Un aventurier italian, „messer“ Ottaviano, astrolog, alchimist, partener de legături

contra firii cu Princepele, marcase nefast epoca acestuia. Noul „princepe“ nu poate ieși din cercul de oțel al acelorași practici. Ultima frază a romanului taie orice speranță: „Pînă spre seară, cînd se terminară strălucitele serbări (de primire) se zvonii că pe la bariera Delea-Vechie intrase în București și un messer de la Orient...“.

Pentru ca orologiile istoriei să fie repuse în funcție, ar fi trebuit ca viața să fie înțeleasă ca *acl*, nu ca fenomen de așteptare, însă marele vizionar al *faptei* nu se ivește iar ieșirea din labirint pare nebunie. Lupta omului cu istoria ar trebui să fie mai mult decît o înfruntare cotidiană: ceva care să semene a *supraconflict* iar omul să rostească acel *fiat* al regenerării. Decadența este aici întreruperea unui ritm, astfel că în lipsa evoluției lucrurile par înțepenite. Într-o măsură, la „princepele“, la messer Ottaviano mai mult, se remarcă o anumită subtilitate spirituală, în contradicție cu letargia din ambianța valahă în care o pseudo-boierime ignorantă se interdevorează. Cu rădăcini într-o „depărtată insulă grecească, de la Paros, dintr-o lume a „basmelor mării“, „princepele“ păstrează, în memorie frînturi din Aristofan, cunoaște sonetele lui Michelangelo, dialoghează în italiană sau în limba vizirului. Știe ce reprezintă pentru cultură „Viana“, de aceea fiicele și le trimite spre cizelare acolo. Poliglot excepțional. „talianul“ Ottaviano, frumos și „putred pînă-n măduvă“, „căzătură inspirată“, dispune de o ascuțime a minții specifică aventurierilor, făcîndu-se ascultat ca „chiromant și cabalist“, ca „*incantatore*, expert în maleficii“, atrăgînd atenția cu cărțile lui oculte, în latinește. Pentru ochiul acestuia, obișnuit cu capodoperele Renașterii, stilul plat de la curtea valahă este o ofensă. Arhitectura în piatră și „o muncă în spirit“ (o creație spirituală) ar fi fost, după opinia lui, un mijloc de redresare. Mama, „princepelui“, „sublima doamnă Evangelina“, îl aduce însă la realitate: „Unde te crezi messer Ottaviano? La Florența? La Mantova? Toți boierii mei au fost negustori de plăcinte la Stambul și au creștetul capului tocit de greutatea tăvilor pe care le cărau (...) Visezi palate acolo unde monumentul sare în ochi, ca un lucru necurat. Vrei *giostri* și *turniruri* într-un loc unde nu există decît două ocupații de bază: intriga și numărarea parale-

or. Vrei *inlmezzi* și *moresche* într-un loc unde se mănincă în fiecare zi *panem doloris* ...”.

Tehnica fundamentală a expunerii e o antiteză enormă de la prima pînă la ultima pagină, prozatorul excelind în depistarea sensurilor duble. Pojghița exterioară o dată înălțurată, încep revelațiile. Princepele, sceptic și ros de „melanholie”, crede în experiențele de alchimist ale lui Ottaviano, se bazează pe semnele hermetice ale vrăjilor și talismane. Pentru salvarea aparențelor, el participă la ceremonii religioase, dar la curte practică stilul machiavellic. „Să știi să aștepti și după aceea să lovești”. Boierii îl cred „sfios și temător”; „le dau în ficcare zi iluzia că mi-e frică de ei, cînd pot, îi umilesc în fața celorlalți”. Pentru a-și vedea fiul „princepe” în Valahia, „sublima doamnă”, mama acestuia, s-a „culcat cu rîndașii de la *Techiè*”. Messer Ottaviano, „cu chipul frumos ca al îngerilor”, se autoflagează pînă la sînge, după care se dedă la exorcisme și perversiuni oribile. Ceremoniile de curte de la Mogoșoaia se transformă într-un sabat infernal, cu episoade de carnaval păgîn și „messă neagră”; e „sfîrșitul lumii”. Tragicul *pare* absent, de vreme ce nici o conștiință nu reacționează. Nu există în literatura română scenă mai expresivă de nopți demențiale, ca acest *Sabat* din *Princepele*. Întreg spațiul, de altminteri, e crepuscular, marcat de ciumă, străbătut de ciocli, dominat de o inconștiență evasi fantastică. Zguduitoarea descripție a ciumei, uvertură simbolică anunțînd un timp al calamității endemice, nu e cu nimic inferioară aceleia din *Husarul pe acoperiș*, celebrul roman al lui Jean Giono. După consumarea catastrofei, lingă gunoarie și capituluri corintice viața reîncepe într-un delir de senzualitate; „princepele” merge la vinătoare cu superbii lui cîini saxoni; tineretul înstărit petrece, întrecîndu-se în lubricități; mesagerii turci se confruntă cu făcătorii de intrigi interne; trădări și schingiuri se succed într-o pîclă jalnică a rațiunii.

De altfel, pe o apreciabilă întindere a operei se vorbește de practici oculte, magia și esoterismul fiind moduri curente de evaziune. La „messer” Ottaviano, bizar *esperit malin*, tenebros, inconstant, ocultismul atinge un fel de erudiție. Princepele însuși, sedus de doctrine inițiatice (unele cu substrat masonic), cade într-o nebunie progresivă, punînd să

se construiască pentru beatificarea lui Ottaviano, ucis, o biserică în stil neobișnuit, cu icoane ciudate, în care diavolii și sfinții au înfățișarea „messerului”. Deși e greu de admis că la curtea valahă, sub fanarioți, se va fi dat o asemenea atenție magiei (un capitol e intitulat: *Inițieri*), trebuie să observăm că paginile conținînd sute de referințe magice conferă narațiunii o rezonanță particulară, neîntîlnită anterior. *Creanga de aur* și *Nopțile de Sinziene* de Sadoveanu dădeau precădere mitului; în *Princepele* realitatea e crispanță.

Există în *Princepele* o melancolie a istoriei, ca destin ce refuză să se facă inteligibil, și o melancolie a oamenilor, care, neînțelegînd, așteaptă revelații. Nevoia de cunoaștere se abate către practici obscure, primitive, de unde eșecul, vidul sufletesc, sentimentul neputinței generale. Nici o posibilitate de opțiune. La „messer” Ottaviano de exemplu, tentațiile cerebrale se prăbușesc în senzualism; iluminările pasagere nu sînt urmate de sentimentul culpabilității, ci de o amorțire a spiritului. Inertă face ca tragicul însuși să fie văzut ca o lege inexorabilă. Spînzurătoarea din fața palatului princiar, în care atîrnă indivizi devorați de corbi, nu mai impresionează. Palatul este o „ocnă neagră”, din care „princepele”, abulic, ar vrea să plece, știind bine că n-o va face. „Din *line* trebuie să pleci, Princepe, — îi spune Ottaviano. Ești prizonier ca Ugolin și n-o știi”. Cei doi protagoniști ai romanului discută despre Dumnezeu, despre spirit și libertatea individului; dialog obsedat de limite, cu concluzia că spiritul și materia nu pot conviețui în „această închisoare a cărnii”. Corupția, desfrîul, trădarea fiind inerente, istoria devine „o întîmplare cu tîrfe”, de unde pesimismul și mizantropia.

Destinul tragic acompaniază pe mari întinderi istoria noastră, iată subtextual punctul de vedere al unui prozator cu un subliniat sentiment al dramaticului. Romanul devine un *apolog*, poveste deghizată, în care datele culese din documente, faptele moarte, se ridică la o putere emoțională. Nu interesează materialul în sine privind luxuria, libidinizarea amorului, animalitatea, climatul de violență, realități la îndemîna oricărui cercetător de arhive, ci esențializarea lor în situații limită ca agonia și moartea colectivă.

Intervine întrebarea activă, se conturează o filozofie a istoriei; de la fapte, privirea se ridică la metafore și simboluri. Sinteza fiind un mod de lucru, destinul „principelui” rezumă biografia unei serii; boierii, la rîndul lor, simbolizează individualismul ireductibil; ceremoniile domnești, bazate pe duplicitate, învederează transformarea stereotipiei în grotesc și caricatură. Pe soclul pe care „principele” șade în fața istoriei, nu se vede nici o inscripție. Nu-i știm numele, nu-i cunoaștem anii domniei, dar el e monstrul, sceleratul, cînicul, care în epilog (după suprimarea „messerului”) practică jocul de-a cîința. Scena de la mitropolie, în care tiranul spune rugăciuni cu glas tare (*Rătăcirile principelui*), este un fericit exemplu de orchestrare muzicală a unei teme. Principele și boierii dialoghează fără cuvinte, aluziv, pe marginea textului sacru, partitura bazîndu-se pe efecte de surdină, mai precis pe tranzițiile de la monologul-penitență la replica-acuzare:

— Să nu pornești asupra mea urgia Ta, Doamne după păcatele mele — se ruga Principele, cu minile împreunate în fața inimii (...). Ci, auzi-mă, Doamne, pe mine uşuraticul și păcătosul și neînțeleptul și nelămuritul rob al Tău, în ceasul acesta precum ai ascultat pe Ezechia în ceasul morții, așa ascultă-mă pe mine, nevrednicul rob al Tău (...).

— Pre noi și pre tot poporul ne-au pedepsit și ne-au batjocorit și dorește iertarea noastră, dar mînia lui Dumnezeu o să-l ajungă!

— Acestea spunînd, rostea iar apăsut Principele, ceasul s-a apropiat și am strigat cu glas jalnic și am zis: Iată acum a sosit ceasul morții și strigați pe prea dulcii mei fii și pe mie iubiții dregători și slujitori (...).

— Numai pe mamă și pe soție nu și-a ucis-o! Necum copii, gîndea dumnealui Costache Ghica, cu ochii în pămînt să nu-i zărească privirea, că pre noi ne-a împușinat și a băgat groaza în noi (...). Dă-l, Doamne, după faptele lui cele nemernicești și pedepsește-l după inima lui spurcată, adu-i gîdea în curte și fă-l să ajungă acolo unde-au pierit și mai drept credincioșii, ...

(Jocul dublu continuă în timp ce Principele „nemișcat în durerea lui” ascultă „divinele glasuri ale dascălilor de la Sfîntul Sava”, rostind în grecește):

— Miluiește-mă, Doamne, miluiește-ne, că am greșit și vicleșug în fața ta am făcut și nu avem unde fugi decît în Tine! De aceea cădem Ție ca să ne miluiești pre noi, că ești mult milostiv și îndurător și cine ar alerga la Tine,

nu-l gonești! (...) Ei nu mă cred, gîndea Principele și cu știu asta. Sînt bucuroși că am avut lăria de a-l ucide pe Ottaviano și se prefac că știu durerea mea cea mare. Mincinoși și lîlhari ce vor sta la fel în fața trupului meu fără viață și cît aș dori ca eu să-i îngrop pre ei și nu ei pre mine, pentru că înainte nu mai este decît moartea cu dulcea-l izbăvire și odihnă...

Singura excepție este Ioan Valahul, personaj cu mască tragică opunînd profanării o conștiință. Cărturar și ascet, replică autohtonă a „messerului” libertin, Ioan Valahul sintetizează conștiințe multiple, poate de la Decebal și Daniil Sihastrul pînă la jertfiții fără nume. Nici o eclipsă nu poate anihila istoria, iată concluzia acestui basm sumbru. Nenumărate detalii de epocă, încorporate într-o demonstrație cu bogat fond livresc, fuzionează într-un roman-sumă care, fără să fie strict istoric, mustește de sevă istorică. Nici nume reale, nici cronologie, nici determinări de alt gen; prozatorul a herborizat, a colecționat, a făcut o sinteză în care recunoaștem un anumit tip de istorie, cu scene de gen, cu un puls particular, adecvat unui anumit timp. Carnalitatea și teluricul deoparte, vacuitatea morală de alta, iată coordonatele acestui timp „suspendat”, văzut din perspectiva unui modern. Spațiu de interferențe spirituale, balcanismul revelat de Eugen Barbu devine obiectul unor prospecțiuni multiple. Sondajul psihologic merge în pas cu evocarea, uneori din unghiul unui observator martor (prin intermediul documentelor), alteori distanțat de epocă pentru a filozofa mai liber. Negruzzi, recompunînd efigia sanghinară a Lăpușneanului, stiliza în linii clare, cu stăpînirea de sine a unui clasic. La Eugen Barbu fraza denotă participare lirică, tensiune, limbajul său, constant polemic, fiind mai aproape de acela al cronicarilor munteni. Arhaizarea lexicului, nu numai pentru a sugera culoarea epocii, pare a avea mai degrabă un substrat psihologic. Pentru a satiriza fără inconvenient, pentru a dezlanțui sarcasmul, pentru a accentua relieful prin îngroșare, prozatorul reia în mod deliberat stilul compozit, cu grecisme și turcisme, al vechilor documente, dînd utilizare largă cuvîntului trivial sau de ocară. Sadoveanu din *Zodia Cancerului* apare mai puțin arhaic, lucru evident. Autorul *Principelui* a preferat adaptarea la stilul gramaticeilor, dar sub aparența impersonalității și expunerii neutre prezența sa este a unui revoltat.

3

Înainte de Ion Barbu, poet al unui *Isarlik* fantezist, amuzându-se între *Nastratin* și *Selim*, două simboluri, Caragiale sesiza (intim proces de consonanță spirituală cu străbunii, peninsulari din sud) aluviuni folclorice ignorate. Narator atent la replică, la vorbe, autorul lui *Kir Ianulea* nu e captivat atât de culoarea locală, cât de subtilitatea minții, de rafinamentul arhaic. Anton Pann („minunatul nostru poet”) îl încântase. În palmaresul „năzdrăvăniilor” lui Nastratin Hogeia, autorul *momentelor* adăuga o întâmplare (*Pradă de război — Anecdolă orientală*), necunoscută „la noi”, descoperită „într-o carte prețioasă, tălmăcită din turcește” (?). Nu găsim la Caragiale poezia cromatică a chili-murilor persane; îi admirăm însă punerea în scenă, vioiciunea acțiunii, spiritul scinteietor. Interesul ține, în primul rând, de perspectivă. Personaje bizare, cu profil neobișnuit, se mișcă într-o ambianță bucureșteană în care giubeaua și fesul vorbesc de influențe turco-fanariote amestecate. Fabulosul e, de fapt, un semifabulos. Kir Ianulea, diavol cu fizionomie umană, „nici matuf, dar nici prea ținău, om tocmai în puterea vârstei, frumos și arătos”, e contemporan cu Anton Pann, cu eroii lui Nicolae Filimon. Protagonist din familia lui Chirică, mentorul lui *Stan Pășitul*. Precum eroul lui Creangă, Kir Ianulea vrea să ilustreze prin exemple unele sinuozități din psihologia femeii. Întâmplările se desfășoară într-un București cu miresme meridionale, desprins parcă din stampele lui Raffet. Călător necunoscut, Kir Ianulea trage întâi la hanul lui Manuc, curînd după aceea un samsar îl determină să cumpere „o pereche de case frumoase, cu încăperi multe pentru stăpîni, musafiri și slugi”. Situația bogatului arvanit, amator de sindrofii, tentat de lux, exprimă de fapt poziția înfloritoare a breslei negustorești din epocă. Aventurierul, „om deștept și blind, cu multă știință despre ale lumii, cu purtări alese și, mai virtuos, cu dare de mină, levent și galanton, pătruns de filotimie și hristoitie”, suportă o ciudată experiență matrimonială cu Acrivița (fiica unui toptangiu sărăcit), tip de femeie îndărătnică. Pretextul basmului împrumutat cum se știe din *Belfagor* de Macchiavelli, ia, evident, un aer caragialian. Portretul femeii cumulează trăsăturile cele mai curioase,

întîlnite în satirele populare, în comediile lui Molière și Goldoni. Consoarta lui Ianulea simulează gelozia, e înfumată, violentă, trivială, jucătoare de cărți, risipitoare, clevețitoare. Masca ei irită și provoacă. Moralmente, personajului feminin i se pun în spate toate defectele, Acrivița revelîndu-se ca o „scorpie nebună”. Pînă la urmă, ipocrizia consoartei se dovedește mai puternică decît minia bărbatului ofensat.

La originea basmului *Abu-Hasan* stau celebrele povești din *Halimă*, în spiritul cărora autorul *Momentelor* compune cu dezinvoltură. Întîmplările neguțătorului persan, devenit pentru o zi calif la Bagdad, sînt relatate la modul bucureștean, cu nuanțe întîlnite în *Kir Ianulea* și în alte pagini. Experiența de viață a protagonistului, neguțător ospitalier, oferă o lecție de înțelepciune, concretizată în cîteva principii simple. Printre rînduri, se face elogiul inteligenței și al prieteniei; un cuvînt de laudă e rezervat frumuseții femeii. În scara valorilor, vinul ocupă un loc de cinste, ca unul care aduce bucurie: „— Prea cinstite domnule, te poftesc să faci ca mine ... Nu știu ce-i fi gîndind dumneata, dar după mine, drept să-ți spun, omul care urăște vinul, vrînd să se arate înțelept, nu-i înțelept deloc. Veselia e lucru bun; trebuie s-o căutăm și s-o găsim în fundul bărdacei ...”.

Într-o recentă traducere franceză, *Craii de Curtea Veche* au făcut senzație. Diferit de „balcanicul” Panait Istrati, la care atrăgea epicul în sine, la Matei I. Caragiale nu atât revelația unui mediu stă în primul plan, cât ritmul, fiorul intim, fraza cu articulații savante. Timbrul particular sare în ochi. Balcanismul văzut ca spațiu de interferență între vestigiile turco-fanariote și ecourile unui occident îndepărtat, dobîndește în viziunea lui Matei I. Caragiale o expresie estetică de neconfundat. Pentru a accentua nota de autenticitate, prozatorul, care nu e numai observator, narează la persoana întîii, dîndu-se drept partener al lui Pașadia și Pantazi. Relațiile cu aceștia, păstrează în fond un aer de ambiguitate, biograful oscilînd între o simpatie suspectă și detașare. Fiecare nou episod, pretext pentru studii de portret, lasă impresia unui experiment cu substrat etic-psihologic. Naratorul cultivă însă, programatic, o tehnică a tai-

nei, astfel că fizionomiile, intenționat imprecise, rămân impenetrabile; în anumite momente, craii par niște bonzi bu-diști învăluiți în subțire fum de miresme. Ca și în *Remember*, noaptea constituie în *Craii de Curtea-Vechi* un cadru pentru întâmplări oculte sau numai ieșite din comun. Prin absența conștiinței morale și hedonism, protagoniștii continuă spiritul fanariot *juisor*, pe de altă parte, anumite preocupări de cultură, vizibile la Pașadia și Pantazi (acesta din urmă citește în original pe Cervantes și Camoëns), nu contravin unor exemple pozitive din același climat de contraste. Apar de asemenea stigmatizări specifice decadențelor din secolul trecut, însă marea tensiune interioară lipsind, comportamentul lor dezvăluie mai mult elemente de senzațional. Incoerenți, dezaxați, refractari timpului lor; indivizi la care alcoolul, distanțarea de lucruri și singularizarea constituie moduri de evaziune. Impulsuri mai mult afective și poetice, nu vreo dramă sau un devorant sentiment al eșecului, traduc la ei tendința spre aventură. Nici erosul, alt mod de evaziune, nu schimbă liniile măștilor. Singură muzica, întreținând o melancolie difuză, revelă în unduirile ei ceva din secretul acestor abuzici.

Dincolo de pitorescul balcanic de suprafață, ochiul lui Matei I. Caragiale surprinde încântat iregularitățile, dizarmoniile, de unde grotescul, o dată direct, altă dată la lectură în filigran. De la vibrația intelectuală fraza trece brusc la jargonul nerușinat, impregnat de obscenități turco-fanariote. Cite un amănunt gastronomic sau vestimentar (în maniera lui I. L. Caragiale din *Abu-Hasan*) aparține stilului realist; detalii fabuloase întrerup sistematic firul, abătând atenția în direcții neprevăzute, într-un zig-zag bizar. La drept vorbind, preferințele pentru insolit arată plăcerea de a șarja până la incredibil. Generalizată, devenită normă, „stricăciunea” în descendență bizantină atinge paroxismul; prozatorul evită însă tonul negru, realmente tragic, făcând ca propria-i participare la destrăbălările crailor (pe rind ca actor, ghid ocazional sau moralist) să treacă drept o experiență, călătorie în bolgiile unui infern terestru. Carte densă, de atmosferă și psihologie, în *Craii de Curtea-Vechi* procedează stilistice la modă în vremea lui Barbey d'Aurevilly dobândesc freschețea unei arii clasice într-o interpretare nouă. Muzica e, dealtminteri, climatul narațiunii lui

Matei I. Caragiale; capitolul *Întîmpinarea crailor* servește drept uvertură la un poem simfonic în patru părți, cu tranziții frapante de la tonurile grave la *scherzando*. Toate componentele ambianței, de la patos și iluzionare până la cinism, se împletesc într-o melodie cețoasă, în care timpul pare condensat, coagulat, prins în fluxul unui vis perpetuu. Potrivindu-și o mască de Don Quijote de la Dunăre, cum observa un comentator francez, scriitorul practică dezinvolt *autosofisticarea*; simpatia pentru un trecut cu ornamente nobiliare este la el un mod de a sfida spiritul pozitivist contemporan. Pentru un observator atent, Pașadia și Pantazi, angajați în „deșuchiate”, „craileuri” nocturne prin tavernele bucureștene, sînt însă niște fantome în genul acelora pe care, în alt timp, încerca să le reabiliteze în Spania cavalerul Tristei Figuri.

Psihologia lor, deși criptică, are ca la Sadoveanu (*Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, *Venea o moară pe Siret*) simptome ale clasei în declin. La indivizii de acest tip, decadenți într-un mod sau altul, voluptatea clipei și scepticismul traduc un sentiment acut al relativității. Evadarea, imposibilă, sfîrșește în resemnare; nici o urmă de tensiune în conștiință, nefiind vorba de o dramă activă. Craii nu comunică decît superficial cu prezentul, fizionomiile, frazele, voluptățile lor infernale sugerînd absența. La o tavernă din Covaci, în timp ce „grosolana petrecere negustorească” se înfierbîntă, Pașadia și Pantazi asistă, marginal, ca la un „ospăț de înmormîntare”, muzica potențînd tristețea nedefinită: „Nici unul din meseni nu ridică ochii din taler. Pirgu, îndeosebi, părea frămîntat de o mîhnire neagră. Aș fi deschis eu vorba, dacă lăutarii n-ar fi început tocmai un vals care era una din slăbiciunile lui Pantazi, un vals domol, voluptos și trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pîlpîia nostalgică și sumbră, fără sfîrșit, o patimă așa de sfîșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință (...). Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și căințe, cîntarea înceată de dor, se depărta, se stîngea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare”.

Pe fundalul sonor al valsului (cu ecouri de la sfîrșitul veacului trecut), siluetele înseși au ceva unduitor, instabil.

Paşadia, de pildă, de provenienţă pseudo-boierească, „luceafăr“ cu „înalte“ însușiri „intellectuale“, pare un final de legendă. Că s-a format în străinătate, la școli renumite, că a înfruntat cu orgoliu obstacole și trădări, retrăgându-se din politică tocmai când drumurile îi erau deschise, iată analogii cu figuri reale din epocă, după care începe enigma. Demon și cavalier, subtil și decăzut, Paşadia e un *homo duplex*. Sub „învelișul de gheață din afară“ se ascunde „o fire pătimasă“, întortocheată, tenebroasă, care, „cu toată stăpânirea, se trăda adesea în scăpărări de cinism“ Personajul lucid, înconjurat de cărți, tentat să scrie o istorie a genealogiilor boierești, și noctambulul, care „se năpustise deodată, în desfriu“, reprezintă ipostaze ale dualismului carne-spirit. Admirator fanatic al nobilimii din „al optsprezecelea secol“, prozatorul substituie explicațiilor sociale, chiar și celor psihologice, privind degingolada crailor, un limbaj echivoc între sarcasm și elegie vapoasă. Dezinvoltura manierelor lui Paşadia îi sugerează o stimă apropiată de „evlavie“; rar putea fi văzut „jucător așa frumos, crai așa ahtiat, băutor așa măreț“. Simpatia pentru Pantazi, de alt gen, e o adevărată „slăbiciune“. La Gore Pirgu, turpitudinea fiind modul ordinar de existență, personajul evoluează consecvent, pe o singură direcție. Pervers, „suflet de henger și de cioclu“, „murdar și putred“, „slujnicar“ fără probleme etice, detracat teribil, cu „dorul vieții de dez-mățare țigănească de odinioară de la noi, cu dragostele la mahala“ și „chefurile la mănăstiri, — iată câteva particularități. Imbatabil în ce privește „scirboșeniile și mășcările“, limbajul lui Pirgu dispune de un fond trivial enciclopedic, care, utilizat literar în alt moment decît acela al *blestemelor* argheziene, i-ar fi adus prozatorului inconveniente. Capabil de „samsarlicuri“ și „pezevenglicuri“ infame, avînd acces în toate cercurile („pe cine nu cunoștea“?), individul e un instrument de „dezarticulare“ și „nimicire“, de unde portretul în negru sugerînd spiritul malefic absolut.

Lucru evident, legăturile dintre eroi, artificiale, au drept element comun concupiscenta, hedonismul, incît blazoanele se învecinează cu noroiul, în situații paradoxale. Repetate „hagialicuri“ nocturne, prin ulițe „fără caldarime și fără nume“, scot la suprafață reziduri grele, întunecate

dintr-un București periferic, „spureat și scîrnăv“, trăind intens fiziologic. Dealtminteri, panorama bucureșteană (atît cît se relevă) respiră un aer de luxurie și inconștiență generală, profiluri de al doilea plan întîlnindu-se cu celelalte într-un sabat infernal. Dacă mobilul sufletesc al degradării lui Paşadia și Pantazi rămîne voalat, tabloul social în care aceștia evoluează explică indirect dimensiunile fenomenului. Printr-un curios magnetism, Pantazi, „omul pătimăș după frumos“, pierdut în „aburoasa-i visare“, și Paşadia, emulul său, se lasă antrenați de Pirgu, amator de femei „schiloade, știrbe, cocoșate“ sau „peste măsură de grase“, „trupeșe“, „huidume și namile rupînd cîntarul la Sfîntul Gheorghe, geamale, baldire, balcize“. Senzualitatea și bizareria merg laolaltă. Rașelica Nachmanson, frumusețe lascivă, cu ochi de „catifea“ arzînd ca o „flacără rece“, a dat gata „doi bărbați în trei ani, bașca de ce-a mai forfecat pe de-a lături“. În jurul Curții-Vechi gravitează Pena Corcodușă, epavă umană în zdrențe, cu un jalnic trecut de curtezană. La periferie, în ulițe „cu chițimii scunde, cu pămînt pe jos“, populate de „parlagii și mățari“, mișună în căutarea unui client galanton, țigănci în „slenderite roșii sau galbene și desculțe“, apariții impudice cu instincte elementare. Ochiul lui Matei I. Caragiale, stabilește, ca acela al lui Balzac, afinități felurite între indivizi și mediu. Sub semnul ticăloșiei poleite, se aliniază „jucătorii și cheflii de meserie, dezdrumații, potieniții și căzuții, curățații rămași în vînt, chinuiții de pofta traiului fără muncă și mai presus de putere, gata de orice ca să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei fără-de-căpătii și cei afară din rîndul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale să intre“. Deși evită tonul de moralist, pîrînd că plutește de pe-asupra realităților, însoțitorul crailor manifestă față de mediul descris o repulzie voalată. Tehnica romancierului e, cum se vede, scrierea în contrapunct. Dubla existență a crailor se traduce stilistic în tranzițiile de la pasta groasă, colorată violent, la nuanțe diafane. Paşadia trăiește „cu schimbul două vieți“, una de intelectual, între cărți rare, alta la care participă „numai trupul“. La Pantazi, care expiră în brațele Rașelicii Nachmanson („lipitoarea“) — „vedenia trecutului“ cu fantome din „scumpul“ secol al optsprezecelea incită la „reculegere mistică“. Deoparte tavernele și casa

Arnotenilor, lubricitatea monstruoasă și „spuma de drojdioară“, de alta, cîte un *intermezzo* de vis, deplasînd scena în fantastic. Cînd Pantazi, transfigurat imaginează călătorii „în veacurile apuse“, fraza ia cadența unui poem, în care sună simbolic parcă valurile mării și ale vremii. „Răsărisem în amurgul Craiului-Soare, părinții iezuți ne crescuseră și ne înarmase Villena. Tineri de tot, într-o caravană, scufundasem pe furtuni niște tartane barbarești; mai tirziu vitejiserăm pe uscat pentru izbînda florilor de crin (...). Curteni de viță, de la un capăt al Europei la altul, nu fu Curte să rămîie de noi necercetată, tocurele noastre roșii sunară pe scările tuturor, oglinzile fiecăreia ne răsfrîseră chipurile înțepate și zimbetele nepătrunse; de-a rîndul cutreieră Curte după Curte; bine primiți și bine priviți pretutindeni, eram oaspeții Mărilor, Sfințiilor și Luminățiilor toate, ai Domnitorilor mari, de mijloc și mărunți, ai prințeselor-stărițe și prinților-egumeni și ai Prinților episcopoi; la Belem și la Granja, la Favorita și la Caserta, la Versailles, la Chantilly și la Sceaux, la Windsor, la Amalienborg, la Nymphenburg și la Herrenhausen, la Schönbrunn și la Sans-Souci, la Haga-pe-Maclar, la Ermitage și la Peterhoff, cunoscurăm dulceața traiului“.

Preludiului realist din *Întîmpinarea crailor* îi corespunde un final diafanizat (*Asfințitul crailor*), impregnat de melancolie. „Plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe, în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia, de-a-ndăratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului“. Ultima impresie este una de dematerializare. Caligraf meticulos, la Matei I. Caragiale eticul se dizolvă în estetic. Prozator artist, el dispune de un simț al nuanțelor infailibil, urmărind amuzat, pe aceeași pagină, zig-zagul, ritmul frînt, căderea pietrelor prețioase pe un strat de zgură. Vocabularul cu reverberații multiple suplinește comentariul psihologic. Suficient să știm că Pașadia și Pantazi trec în aceeași zi de la preocupările „fără nimic balcanic“, fără „nimic țigănesc“, la orgiile în care domină „pastrama și turburelul, schembeaua și prăștina“; că apuseanul „subțire“ abandonează „vraja visului mozartian“ pentru a asculta „ciamparalele și bidineaua“. Fraza urcă și coboară în alternanțe de *mon-*

tagne russe. Montaigne, Mozart, Glück, Richelieu, Watteau sau localități celebre, Pompei, Ferney, Saint-Germain se învecinează cu expresii de tipul: „porc cu șoricelul gros“, „solzoșia ta“, „o ții așa ca gaia mațu“, de proveniență suburbană.

4

Prin intermediul lui Anton Pann, iar în alt stadiu prin Matei I. Caragiale, Ion Barbu a avut revelația unui bizantinism *sui-generis*. În fondul lui intim, bizantinismul barbian era un fel de *cosa mentale*. De observat, în acest cadru imagină, apariția temelor fundamentale, *moartea și somnul*, care succed elanurilor vitaliste. *Nastratin Hoge la Isarlik*, *Domnișoara Hus*, *Cîntec de rușine* aparțin ciclului numit de autor *balcanic* iar de Tudor Vianu *balcanic și oriental*. Fatalism și decadență, ris straniu și sensualitate, melodii de „inimă albastră“, un climat cu ecouri din lunga dominație otomană, aluviuni în moravuri, — acesta e „pitorescul balcanic“. Dincolo de aparențe, trebuiau căutate esențele.

Referințele la o ambianță turcă fabuloasă, mișcările grotești ale corăbierilor, limbajul echivoc fac din *Nastratin Hoge la Isarlik* o capodeoperă concisă, de un pitoresc bufon. Nedefinit geografic, nedeterminat istoricește, *Isarlikul* barbian rezumă o Turcie mitologică, de pură invenție. Iliadă căzută în grotesc, pretext deci de parodie și umor rece:

„Un drum băteam, aproape de alba Isarlik,
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochi rotunzi de-erele
Și, azmuțit cîmpiei, un fluviu leșios...“

Încolăcite ceasuri! Cu voi, nu luați aminte
Cum, pe răsfrînta buză, a măței, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-n pereți.
Veneau de toată mîna: prostime, țirgoveți,
Derviş cu fața suptă de veghi, aduși din șale,
Pierduți între pieptoase și salnice pașale;
În ochii tuturor călătoream afund...“

Pe coamele-nspumate ale mării se leagănă un caiac sărăcăcios, ușor ridicol. Rătăcitorul din orientala „luntre beată” e Nastratin:

„Căci, răsărind prin ceață și călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngină,
Aci sălțat din cornuri, aci lăsînd pe-o rîină,
Se războia cu valul un prea ciudat caie:
Nici visle și nici pinze; calargul mult prea mic;
Dar jos, pe langa sfoară, cusule între cle,
Uscău la vînt și soare tot felul de obicle,
Pulpane de castore ori tururi de nădragi;
Și prin cîrpele pestrițe și pîntre cule vagi,
Un vînt umplea bulboane dănsuiloare încă.”

Trista figură de care *Orientalele* lui Hugo nu pomenesc pare o caricatură: „coabe cu pîntecul flămînd”. Darurile oferite acestuia, cu invitația homeric-ceremonioasă: „Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin”, nu sînt atinse. Străin de toate, ciudatul Nastratin se autodevoră: „*Sfînt trup și hrană sieși, hagi rupea din el*”.

La unele obiecții ale lui G. Topîrceanu, poetul venea cu o precizare de mare finețe, demnă să stea la temelia oricărei exegeze a poemului. „Îl găsiți... obscur în fond. Ce înțelegeți prin asta? Lipsa de orice sens, ori, dimpotrivă o pluralitate de semnificări între care întirzii să alegeți? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. Am conceput-o muzical; un pretext de visări, o viziune concretă, care te pofteste să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explica acest sens? Cu atît mai bine; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea și tilcul, solidare; precum pielea, cărnii. Totuși nu cred «N. H. L. I.» așa de perfect organic, — din păcate! O intențiune literară străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin, fugat, indiferent la darurile turcilor de pe țărni și concentrat să-și roadă ce-i mai rămînea din carne, simbolul caricatural al unui individualism sumbru: apoteoza și satira unei singurătăți exasperante?”⁽⁸⁾.

Sub aparențe de simplu decor, alt poem *Isarlik* (cu dedicația: „Pentru dreapta cinstire a *lumii* lui Anton Pann”), creează o atmosferă de irealitate mitologică. Isarlik e pe

unde va „la vreo Dunăre turcească”, viziune sublimată, mister și dramă filtrate prin veacuri:

„Isarlik, inima mea,
Dată-n alb ca o raia
Într-o zi cu ver și ciumă,
Cuib de piatră și legumă,
Raiul meu, rămîi așa!
Fii un tîrg lemul, hilar
și balcan — peninsular...”

Deasupra detaliilor lexicale, se constituie, discret, o undă de poezie, pe care tonul persiflant n-o destramă. Nu e descripție, ci pretext de reverie, favorizat de vocabularul adecvat: *muezîn, raia, simigii, cadînă, măgari, hagealie*... În pseudoportretul lui Haivada *Selim*, vînzător ambulant de zaharicale, se ascund, simbolic, pribegi „din tîrg” și „mahalale”. Nastratin, navigînd indecis pe ape, era un Ulysse decăzut. Rătăcitor pe uscat, *Selim* se mișcă în climatul lui minor din „alba Isarlik”, cadru format din „bragă bun”, giugiuc, rahat, acadele, halvale. Alt decadent, prin urmare.

Cu strania *Domnișoară Hus*, pseudobaladă, pătrundem în zona unui Isarlik bucureștean. Recunoaștem, ca spiritualitate, atmosfera din *Craii de Curtea-Veche*, evocarea fiind închinată, semnificativ: „Surorii noastre mai mari, / Roabe aceleiași zodii, / Preaturburatei Pena Corcodușă”. Epavă decrepită, „domnița Hus” — „Carnaksî, Masala, / Cu picioare ca un fus” — a fost o demimondenă pentru care s-au tăiat beizadele: „Ea danța / Acana / Cu muscalii și cu turcii”. Acum, „îiederă în zdrențe”, minte încețoșată, ea descîntă la lună (cu un ciur și un liliac), chemîndu-și iubitul. Din eresuri folclorice prinde aripi melodia unui ritual bizar, de o intensă forță de sugestie:

„Buhuhu la luna șuie,
Pe guluie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhu la zodie.”

Uhu scorpiei surale,
Să-l întoarcă de-a-ndărate,
Să nu-i rupă vreun picior
Ciîne sau săgetător.

— Ai văzul? Muri o stea,
Ca o smeură muslea:

Steaua turtită, în hăuri suptă,
Adă-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă și de lingură
Să colinde singură
Toate vămile pustii
Unde fierb la pirostrii“.

Din folclor nu se păstrează, cum se vede, decât modul interior, în latura esoterică: nu interesează relațiile, valorile noționale, ci *atmosfera, ritmul*, destinate să conducă spontan din concret în irațional. Tulburea domnișoară Hus încetează de a fi cum părea inițial, o biografie în detaliile ei; episodul nu se deosebește, structural, de acela al lui Nastratin, ridicându-se la o secretă meditație. Nebunia femeii, declanșată într-un climat de decadentă și carnalitate, traduce, pe de altă parte, ideea unui eros orb, mistuitor ca o flăcără.

5

La Sadoveanu, tentația orientului nu e mirajul exotic hugolian, nici pitorescul care frapase retina lui Bolintineanu. Înțelepciunea orientală însă îl cucerește. Incorporată în aforisme și pilde, înțelepciunea reprezintă pentru autorul *Divanului persian* o realitate spirituală fascinantă, a cărei descoperire devine obiectul unor lecturi fără plan riguros, cu rezultate ce satisfac o curiozitate perpetuă. Pînă după primul război mondial, ca observator al comportamentului sufleteșc, prozatorul reținea mai degrabă reacțiile exterioare. La maturitate, ca efect al experienței proprii și al lecturilor, se accentuează interesul pentru reflecție. În țesătura lirico-epică a prozelor sale circulă progresiv un fluid de gândire fină, observații particularizate în viziunea despre existență, în destinul și interpretarea conduitei personajelor. Filozof nu e Sadoveanu, firește, dar posedă un *spirit filozofic* la modul general, în sensul posibilității de a gândi abstract și extrage pentru viață norme practice. Spre orient nu-l îndreaptă afinități de sistem, de aceea el lasă pe seama

specialiștilor problemele de filiație. La lectura cărților de colportaj, în tinerețe, cititorul a avut intuiția contactelor multiseculare dintre înțelepciunea orientală și unele forme de gândire existente în popor, dincoace de Dunăre și Mare. Ideile, practicile de aspect etnografic circulă pe suprafețe imense și nu e o raritate să constăți că motive florale sau zoomorfe, pe ceramică sau pe țesături, sînt reluate asemănător de culturi distanțate în spațiu. Profund național, cu un admirabil simț al istoriei vii, Sadoveanu nu e fanatic, recunoscînd rolul mișcării de idei dinspre Bizanț, prin filieră cărțurărească, dar și capacitatea fondului spiritual autohton de a filtra, stiliza și accepta numai ce i se potrivește.

În *Divanul persian* și în alte cărți sadoveniene, orientul își transmite aromele în special prin intermediul bibliotecii. E un orient construit din esențe, integrat în fantezie, pretext de dialog și observații etice scilicet, teritoriu fără limite geografice, desfășurîndu-se de la aluviunile Nilului pînă pe platourile tibetane; un timp cu durate lente, în care milenii pendulează între realitate și basm. La orientali, Sadoveanu descopere sub aparențe primare, o captivantă finețe dialectică, produs al unui exercițiu spiritual străvechi. Întîmplările din *Divanul persian* sînt mereu raportate la trecut, la cunoaștere, orientalii fiind, în sensul experienței de viață, bătrîni, capabili deci de sinteze și generalizări. Filozofii anonimi de acolo, cu un subliniat simț al relativității lucrurilor, își încorporează raționamentele în pilde, avînd ca norme echilibrul, aliajul de gravitate și imperceptibil umor. Spațiul spiritual persan e în realitate locul geometric în care se interferează, în cadru adecvat fabulosului, „întîmplări“ și observații filozofice de pe întreaga arie a unui orient multiplu, unificat în ideea de înțelepciune. Egipteanul Sindipa, mongolul Urga, un gânditor indian sînt niște simbolizări ale unei filozofii care circulă pe deasupra frontierelor. Interlocutorii se referă cu aceeași simpatie la „biblioteca cea mare de la Alexandria-cetate“, la poezia persană sau la „țara geților“, arătînd un mare respect pentru înțelepciune. E altceva decât în *West-östlicher Divan* al lui Goethe. Din arhivele verbale ale orientului, Sadoveanu reține un stil de viață concretizat nu în dogme rigide, ci în capacitatea de a gândi și extrage semni-

ficații. Nici o normă nu e absolută, de unde necesitatea opțiunii și discriminării nuanțate. Numai după o lentă și repetată apropiere de esențe, cineva poate depista contradicțiile. „În fiecare adevăr (zice un învățat), se află o poveste; și în fiecare poveste un adevăr. Se poate pune temei pe ce s-a scris; dar se poate pune temei și pe ce nu s-a scris“. Deși știința gânditorilor de la Persia pare completă, prinsă în formule, din anumite „întâmplări“ rezultă că nimeni nu deține adevărul ultim. Un bărbat a consemnat pe nouă sute optsprezece suluri de hârtie observații despre „tertipurile femeiești“ (fiecare sul „cuprinzând zece istorii și zece povești“), dar constată că „marfa“ pe care „abia o pot duce șapte asini“ e departe de a epuiza un subiect „adînc și nesfîrșit ca marea și cerul“. Din rațiuni de echilibru spiritual, meditației orientale îi convine distanțarea de lucruri. Existența devine, în acest mod, un *teatrum mundi*, nesfîrșit subiect de observație, după ce emoția pricinuită de contactul cu evenimentele s-a consumat. Înainte de a conchide ceva, orientalii privesc și tac. Tablourile din depărtare, în tonuri stinse, se estompează treptat, ajungînd niște abstracțiuni. Consecință de ordin estetic, limbajul concret se diafanizează, asperitățile lasă loc alunecării mătăsoase, amărăciunii i se substituie ironia. Din pilde se cristalizează, în cele din urmă, esențe, adică aforisme și sentenții:

„Nimic nu e mai bun pentru un înțelept, decît să fie surd ca să nu mai audă altele proslîi cîte se spun pe lumea asta“.

„Unde e negustorie multă, e și hoție multă“.

„Mintea femeilor e la inimă, adică nu-i minte“.

Sadoveanu are conștiința *absurdului*, firește cu alte trășături decît la existențialistii moderni, nici ei indiferenți la sugestiile unui mit străvechi ca acela despre Sysif, damnat dar obstinîndu-se să-și înfrunte osînda. La Sadoveanu, drama existențială are un corectiv care e înțelepciunea, „armă șubredă“, totuși capabilă „să biruească întristarea cea mare a trecerii noastre pe pămînt“. Sub masca lui Sindipa, tip convențional de cugetător egiptean, vorbește în realitate prozatorul. Și nu numai în ipostaza strictă de interpret al înțelepciunii altora. Nimeni, poate, în literatura

română n-a consacrat înțelepciunii elogii mai inspirate. Anton Pann și Creangă se mențin la formulele de circulație folclorică, apte să pigmenteze etic un fapt de viață. Sadoveanu se ridică la poem: „Eu am fost cel dintîi fulger între viață și moarte, zice înțelepciunea. Eu am fost așezată din veșnicie înaintea tuturor începuturilor. Cea dintîi fărîmă de pulbere a lumilor nu se mișca, și eu cutreieram necuprinsul (...). Eu sînt întristarea și bucuria, slăbiciunea și puterea, ridic pe om în cerul tinereții, ca să-l cufund în mlaștina vieții tîrzii, dînd tinereții nebunii plăcute și bătrîneții pricepere amară. Eu am despărțit breasla prostiei, zice iarăși înțelepciunea, pentru ca cei înțelepți să nu se îngîmfe“. (Cap. XXI).

Formula dialogului din *Divanul persian* e aceea din vechile povești orientale. Șeherezada (la Sadoveanu, devenită Șatun) înfruntă cu istețime știința celor șapte sfetnici ai lui Kira împărat. Farmecul istorisirii ține, în ansamblu, de mutația planurilor; argumentele par cînd în favoarea lui Ferid, „șahzade“, cînd împotrivă. S-ar spune că asistăm la un turnir al minților ascuțite, în care limba, „mai ageră decît sabia“, se face temută. Înțelepciunea ar fi perspicacitatea de a disocia logic pentru a vedea dincolo de aparențe, căci „înfățișările vieții“ sînt înșelătoare iar vorba nu e „făcută să spuie numai adevărul“. Venite de „la India, unde au fost toți împărații și toate întîmplările“, pildele rostite în „divan“ se succed în felul povestirilor din *Decameronul* lui Boccaccio, însă cu o consecvență preocupare pentru latura etică. Termeni ca *logică*, *parimii*, *didahii*, utilizați în dialoguri, demonstrează interferențe cu filozofia bizantină. Unul dintre sfetnici propune cunoașterea directă a realității, crezînd „mai mult în pătrunderea firească și în arătările adevărate ale vieții, decît în iscodirile logicei și parabolei“. Pe un alt plan, se subliniază necesitatea „cunoașterii“ în sens filozofic larg, ca semn al inteligenței treze. Făcînd elogiu toleranței și al blîndeței, într-un moment în care teroarea nazistă se augmenta, Sadoveanu pledează, asemenea unui Voltaire, pentru respectul valorilor umane amenințate. Ideile pot avea obîrșia în trecut, însă vibrația emoțională e contemporană. „La vorba blindă, iese chiar șarpele din pămînt“. Lui Ferid i se recomandă să învețe

„a iubi viața și oamenii“. Respectul pentru om e un comandament etic fundamental. „Dumnezeu pune darul înțelepciunii și într-un om sărac; nu crede că mărirea și puterea sînt mai de preț. Cînd la putere se adaugă înțelepciune, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină (...). Nici sabia, nici mărirea nu prețuiesc cît dreptatea“. Practic, principii ca acestea guvernează la Sadoveanu comportamentul etic al partenerilor de dialog din *Hanu-Ancuței* (care este un „divan“ românesc) sau aureolează profilul lui Nicoară Potcoavă. Sfaturile pe care acesta din urmă le dă fratelui său, mezinul Alexandru, consiliindu-l să aleagă *jertfa*, au, în fond, aceeași tonalitate. Legendarul Sindipa preconiza pentru discipolul lui „o cumpănă a liniștii“ și conștiința dreptății. „Să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le avem“, conchide la rîndul său Nicoară, adresîndu-se lui Alexandru, — un alt Ferid, însă mai puțin fabulos.

Analogii există și în alte direcții. Numeroși eroi sadovenieni cultivă mușenia ca instrument de autoperfecționare, întocmai cum Sindipa îi recomandase lui Ferid. Melancolia lui Nicoară în fața destinului e melancolia dintr-o concluzie a filozofului Sindipa: „Astronomii cetesc în stele norocul și nefericirea ființelor noastre; iar norocul ori nefericirea le purtăm în noi din pîntecele mamei noastre, moștenire de la părinții părinților și strămoșilor“. Ideea de destin inexorabil enunțată de Miron Costin (în formula „bietul om sub vreme“) este ideea lui Sindipa („omul sub destin, ca rîmă sub piatră“), dar și a lui Sadoveanu.

De un decor oriental aproape nu se poate vorbi, totuși atmosfera există, sugerată prin cîteva elemente. Renunțînd la poezia evocării, cuceritoare în alte opere, Sadoveanu procedează aici la o simplificare extremă, cadrul fiind un *environnement*, un ambient de importanță redusă. Un palat persan are „stilpi de porfiră“ și „păreți de cărămizi smălțuite“. Neguțătorii fac comerț cu „santal“, lemn aromat; la ospetele imperiale se „îchină vin de Șiraz“. Un judecător „care abia își mincase cușchebapul de batal și alunele prăjite“, „picură de somn, cum li-i dat oamenilor din tagma asta“. La un caravan-serai, fac popas călători cu catiri. Femeile poartă „șal și feregea de matasă, și comanac țesut cu fir de aur, și conduri roșii de pielică de ied“. Tranda-

firii fac să adie miresme, păunii „își resfiră coada ochioasă“ pe pajiști. La „feredeu“ se folosesc „mirodenii“ și „oleuri aromatate“; în încăperi fastuoase, alte arome ard în „cătui“. Acesta e stilul decorativ. *Creanga de aur*, povestire la confiniile istoriei cu mitul, anunța din 1933 *Divanul persian*. *Creanga de aur* era o operă cu totul remarcabilă. *Divanul persian* publicat peste șapte ani, e capodopera cu majusculă. Muzica nu descrie plastic, ci evocă, sugerînd; muzica e climatul narațiunii sadoveniene din *Divanul persian*. Alte episoade orientale, (în *Zodia Cancerului*, în *Ostrovul lupilor* și *Fantazii răsăritene*) sînt acompaniamente, coloane mai scunde în jurul monumentului principal.

II

CÎTEVA REZONANȚE



EMINESCU : METAMORFOZELE TIMPULUI

Este citat adesea ca un loc comun, răspunsul lui André Gide la invitația de a numi pe cel mai mare poet francez : „Hugo, hélas“ ! Propunînd altă opțiune, Léon Daudet continua semnificativ : „Victor Hugo ou Baudelaire ?“ Nimeni nu contestă, în ierarhia Parnasului român, monumentalitatea lui Eminescu. Personalitate sinteză, spre el se întorc toate privirile, așa cum pe vitraliul *en rosace* de pe fațada unei catedrale toate petalele rozei simbolice converg spre centru. Heliade, Hasdeu, Maiorescu, Iorga, Călinescu au polarizat sau continuă să polarizeze atenția. Eminescu e o permanență. Primul aspect exemplar al geniului eminescian este capacitatea extraordinară de a investi efemerul, cotidianul și istoria în forme artistice care sugerează perfecțiunea. Cuvîntul se înalță de la registrul grav al tristeții la frăgezimi idilice sau comunică sublimul. Arzînd la temperatură înaltă, tristețea tragică în fața realităților sociale contemporane stimula sarcasmul, dar acesta sfîrșește în izbucniri violente și chemări la acțiune. Din colțul său de observator, Eminescu e un cenzor cu atenție distributivă, monologul satiric amplificîndu-se concentric, în cercuri tot mai cuprinzătoare. Eul și societatea se confruntă într-o legănare melodică ademenitoare, făcînd ca pe fundalul unei lumi ideale, în final să se proiecteze Poetul (cu majusculă), conștiință vie a epocii sale. Gravitatea și surisul candorii sint tot atît de eminesciene ca setea metafizică de mister, romanticul român fiind superior prin multitudinea per-

spectivelor multora dintre romanticii europeni, specializați oarecum pe o singură direcție. Alt aspect e legat de miracolul unei naturi al cărei principiu fundamental, lumina, generează farmec. O lumină mirifică și în același timp materială unifică realul cu fabulosul, clipa cu eternitatea, dând existenței o nouă rotație în care triumful e al bucuriei de a trăi. Lumina vine însă și din interior, ca expresie a unui *Stimmung*, a unei dispoziții morale și sufletești, ducând la un fel de osmoză de substanță de la poet către lume.

În propoziții simple sau cu argumente savante, s-a remarcat demult că *geneza* și *extincția* se întretaie neîncetat, existența fiind, în latura ei individuală, o realitate pasageră, tranziție între o eternitate a trecutului și alta a viitorului. *Titanismul*, ca nostalgie a absolutului, și *conștiința nerealizării*, ca efect al limitelor umane (conștiință agravată de cadrul social contemporan), sînt la Eminescu particularitățile unei biografii fluctuante, cu momente de maximă și de depresiune, de utopie idealizantă și violentă tragică. Găsim la poet secunde neutre? Prin ce metamorfoze prind ele contur? Excepții, clipele de echilibru, acordul cu natura, presupun, în stilul de viață eminescian, o *ruptură* cu societatea. *Adeziune* într-un anumit mod, *discontinuitate* în altul și între ele un Eminescu ieșit din timpul istoric, fantastic, neverosimil sincronizat cu o lume ce „gîndea în basme”. Precum la marii poeți ai lumii, creația sa este în ansamblu o recompunere a universului, meditație asupra vieții și morții, un mod al ieșirii din durată individuală, de integrare într-un timp al misterului și revelațiilor succesive. Toată existența fiind în funcție de timp, drama celui ce vrea să îmbrățișeze imaginar „tot universul” este de a avea sentimentul relativității, de unde complexul romantic, obsesia contradictoriului inexorabil. Timpul individual înseamnă *trece*, moarte inevitabilă. Există, în acest caz, vreun mijloc de salvare? Pentru a sfărîma coordonatele timpului comun, la Eminescu ceasornicul e înlocuit cu un metronom ce se adaptează după voie unui timp subiectiv relativizat, modelat *ad-hoc*. Ca poet al unui astfel de timp, aproape de fantastic, sfărîmător al perspectivelor de fiecare zi, Eminescu e întotdeauna strălucit, superior ca fantezie unui

Hugo, anticipînd prin tensiune monologurile existențiale de astăzi.

1. Timpul elastic. — Capacitatea poetului de a gîndi mitologic, paralel cu ordinea istorică, este enormă, și exceptînd pe Blaga nu-i merge pe urme aproape nimeni. În perceperea raporturilor de timp și spațiu, se distinge la Eminescu o imaginație genuină, pe care maturii o regăsesc întîmplător, numai în starea de vis: „*Hai și noi la craiul, / Și să fim din nou copii, / Ca norocul și iubirea / Să ne pară jucării ...*” Cum visului îi stă în puțință concilierea contrariilor, obstacolele fiind înlăturate, se poate spune că numai ieșirea din normele timpului comun, *ex-staza*, asigură la creatorul *Luceafărului* starea de armonie. Cu alte cuvinte, armonia eminesciană este rezultatul înscrierii într-un ritm al universului, pentru a fi simultan lingă lună și lingă izvoare, într-un cadru care, fără să-și piardă sensul *grandios*, este concomitent un spațiu intim, tutelar. Timpul și spațiul se dilată pînă la fantastic sau se comprimă *ad-libitum*, într-un seducător joc al iluziei. Căi de „mii de ani”, în celesta traiectorie a *Luceafărului*, trec „în tot atîtea clipe” ... Cronologiile se prăbușesc, schimbînd brusc noimele. Nu o dată eroul e asociat morții (ca în *Despărșire*, *O mamă*), însă amorul este și concentrare și augmentare: „*Anii tăi se par ca clipe / Clipe dulci se par ca veacuri*” (*O rămii*). Senzația îmbătrînirii, la Baudelaire, damnatul, presupune colosala vîrstă de un mileniu. Eminescu se referă la mai puțin, însă cifra se hiperbolizează prin raportări la natură, aluzia ducînd la o contaminare a impresiilor: „Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit, / Că sînt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit ...”.

A te refugia în fantastic, a invoca practici magice, a crede în reversibilitatea timpului, toate acestea sînt forme ale *uitării*. Revolta împotriva destinului tragic dovedindu-se istoricește fără sens, remediul, iluzoriu, e căutat altundeva: într-o meta-realitate calmă, luminoasă, compensatoare. Baudelaire, citat anterior, avea opiumul, Poe alcoolul; Eminescu are de partea sa *Visul*. Prin „adormirea” rațiunii, prin instalarea în vis, raporturile sînt răsturnate, ajungîndu-se la o „dulce” înșelare, de unde acel inextricabil amestec de *farmec dureros*. Viața cotidiană pare o „nebulie”.

imposibilă ca realitate, în timp ce — prin confuzia planurilor — reală e lumea „gîndită“ (Scrisoarea II). Sentimentul modern al absurdului, la Eminescu se oprește în fața spectacolului cosmic. Dedubluindu-se pentru a transcende din real în „visul de iubire“, un Eminescu apolinic, nepămîntesc, *se deschide* infinitului; strămutat în lună, în insula lui Euthanasius, va fi un alt Eminescu, *închis* relațiilor formale terestre, deci înstrăinat de normele comune ale timpului. În existența concepută ca vis, temă poetică multiseculară, sînt reluate pe scară largă convenții din basm: pătrundem în plin miracol. Idei din concepția kantiană asupra raporturilor dintre timpul subiectiv și cel obiectiv se întretaie în zeci de ipostaze, cu elemente metafizice, oculte și astrologice, europene și orientale, ceea ce-l îndreptățește pe G. Călinescu să vorbească de „*halucinații de timp și spațiu*“, chiar de un Eminescu „*lunatic*“ (1). De mare efect este ceea ce în *Sărmanul Dionis* autorul numea „*nostalgie inversă*“, ceva analog cu baudelaireana „*vie antérieure*“, întoarcere în „*negura de vremi*“ sau măcar cu cîteva secole în urmă: „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil? ... Dacă aș putea și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, pînă în acea fază a emanațiunii lui care se numește epoca lui Alexandru cel Bun“ ... Pe de altă parte, nostalgia nu se mărginește la ceea ce a fost (*nostos* — întoarcere), ci implică și proiecții în viitor (2). Să remarcăm așadar, o *nostalgie prospectivă*, fiind un Eminescu *voyant*, privind peste „*mii de veacuri*“, are, asemenea filozofului din *Scrisoarea I*, viziunea unui macrocosm în declin:

„*Timpul mort și-nlînde trupul și devine vecinicie*“ ...

Inteligență întrebătoare, pentru care „*totu-i problemă*“, poetul inundat de tristețe se pronunță la modul absolut: „*lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată*“. Că nu o dată el se și imaginează într-un timp stagnant, ca într-un fragment din *Sărmanul Dionis*, sustrăgîndu-se arbitrar mobilității universale, nu e o noutate, fenomenul, — curent la romanticii germani — ramificîndu-se de la aceștia către moderni. Chiar la un raționalist ca Voltaire, se observă, cum crede Roland Barthes, tentația ignorării timpului. „*Le bonheur de Voltaire fut précisément d'oublier l'histoire, dans le*

temps même où elle le portait. Pour être heureux, Voltaire a suspendu le temps. Voltaire a écrit des livres d'histoire pour dire expressément qu'il ne croyait pas à l'histoire“ (3). În scînteietoarele lui povestiri („romans“, „contes“), ironistul disloca semnificativ prezentul istoric francez, introducînd în el realități dintr-un spațiu exotic. Ca observator al consecințelor fenomenului capitalist în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Eminescu are conștiința crizei de sistem, protestează violent și cade în abulie, oscilînd între formule contradictorii. Revolta se convertește sistematic într-o uitare *sui-generis*, care este evaziunea în timp și spațiu. Prin urmare dublă evaziune: fie *retragere* din „*lumea cea comună*“ (marcată cu „*pata putrejunii*“), regresie temporală în epoca „*dacilor giganti*“; fie, spațial, o neistovită sete de *peregrinare în cosmos*, „*cufundarea în stele*“ ...

Stilistic, vocabule precum *aproape, departe, mereu* dobîndesc dimensiuni psihologice speciale, în funcție de realitățile spațio-temporale vizate, încît efemerului îi corespunde antinomie un *mereu* ce frizează eternitatea. Timpul iluziei s-a destrămat: „*Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm*“ ... Un alt *mereu*, amplificat pînă la proporții universale, constituie în mult discutata *O, mamă* ... suportul refrenului elegiac, pedala gravă a discursului liric, asupra căroră se atrage atenția prin repetiție. Apropiat ca reacție de melancolicul *Nevermore* din celebrul poem al lui Edgar Poe, la Eminescu *mereu* este un echivalent al permanenței în deziluzie, un plîns existențial surdinizat:

„*Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet în ramuri, îngîină glasul tău. ...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu. ...*

*De-a pururca aproape vei fi de sînul meu. ...
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu“ ...*

Fiecare din acești *Mereu* străjuiește simbolic în patru colțuri ale unui mormînt. Patru permanențe, comparabile cu cele patru statui de Michelangelo veghind la mormîntul lui Iuliu al II-lea!

2. Sentimentul „tregerii” — Pe lingă mitologia astrală, utilizare largă are în gândirea poetului o mitologie acvatică sugerind simbolic mișcarea vieții. Poezia însăși, mod de comunicare cu dialectică proprie, are de nenumărate ori fluența murmurătoare a izvoarelor. Precum *dorul*, precum *norocul* sau *jalea*, termeni exprimând un orizont spiritual specific, precum *luna* sau *codrul* chemându-se reciproc, *izvorul* la rîndu-i este un cuvînt-sumă, unul dintre acelea cu care poetul aspiră să atingă imaginar însăși esența universului, să perceapă în spirit mișcarea intimă a materiei. Selenar, deci impregnat de mister, Eminescu nocturnul își infantilizează spiritul, în timp ce, diurn, în lumină solară, adică lucid, relațiile exacte cu lucrurile aparțin unui sceptic îmbătrînit și amar. *Luceafărul* său este, ca pluralitate de semnificații, o superbă meditație morală, o expoziție dilematică, parabolă și opțiune, un dialog în care nevoia de absolut și sentimentul relativității se întrepătrund, o construcție în care, în cele din urmă, toate liniile converg precum în arhitectură într-un „punct de fugă”, dar nu în concret, ci undeva deasupra temporalului. Dar pînă la această lentă limpezire, *luceafărul* „de sus”, „născut din ape”, are asemenea muritorilor, nostalgia *înțoarcerii* la origini. Simplificînd, se deosebește la Eminescu două categorii de tendințe: pe de o parte un impuls *ascendent*, tendință tradusă într-o obsedantă mitologie astrală, pe de alta, o solicitare *descendentă*, de la astre către „mișcătoarea mărilor singurătate”, tradusă într-o mitologie neptuniană, acvatică.

Pe treapta cea mai de sus, nu ca altitudine propriu-zisă, ci ca punct *originar*, în timp, „izvorul” eminescian este o metaforă a *genezei*, un fel de punct zero. Metaforă e și „rîul”, traiectorie în pantă coboritoare, sugerînd curgerea, trecerea. Urmează că *moartea* va fi dezarticulare, desfacere, imersiune într-o mare a eternității. Desprinderea din „*chaos*” și geneza astrilor (*Scrisoarea I*) se bazează, ca expresie poetică, pe rezonanțele verbului *a izvorî*, lumina fiind un mod al emanațiunii, miracol continuu:

„Pîn-ce izvorăse din veacuri stele una cîte una
Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată
luna”...

Imaginea aproape astrală a femeii iubite este și ea o „răsărire”, iluzie optică, impresie sonoră, mișcare ondulatorie într-un spațiu imens. Talazurile timpului dau ființă aproape mitologic unui *Luceafăr* feminin:

Din valurile vremii, iubita mea răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălăiu...”

Privită sub specie *aeternitatis*, viața pare fluviu neîntrerupt: „*Vreme trece, vreme vine*” ... Individual însă, existența e fragment, diviziune infimă „din noaptea vecinicei uitări, în care *toate curg*”. Nici o iluzie nu e posibilă, cîtă vreme eternitatea individului nu există. Raționamentul nu lasă nici o ieșire. Toate fiind perisabile, inclusiv stelele, „lumea-ntreagă” stă sub semnul clipei (*Scrisoarea I*). Un Eminescu static, eleatic, se confruntă cu un Eminescu heraclitian, devorat de conștiința dispariției succesive. *Mortua est!*, poem de juvenilă filozofare asupra *tregerii*, strigăt existențial „sub ninsoare de stele”, reprezintă poate primul manifest românesc remarcabil împotriva absurdului:

„Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină,
Cu riuri de lapte și flori de lumină”...

Toată existența e mutație. Riuri „sînte”, riuri „în soare”, riuri „de foc”, sînt niște simbolizări ale mișcării din univers, reamintindu-ne fără răgaz trecerea: „La ce statornicia părerilor de rău, / Cînd prin aceeași lume *să trecem* ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis?” ... Ideea „marii tregeri” a lui Blaga poate fi găsită anterior la Eminescu. Metaforic, Blaga vorbește la modul eminescian de *timpul-havuz*, de *timpul-fluviu*, de *timpul-cascadă*. Blaga nu ignoră nici astrele, nici apa, nici focul dar prin universul lui, foșnitor de viață, se perindă mai des „cerbi cu ochi uriași”, ciute, tot felul de păsări, reale sau fantastice, privighetori, lebede. Blaga e, într-un fel, mai aproape de pămînt.

Deși *trecere*, ca toate celelalte, erotica, moment de hipnoză și fascinație („prin somn auzi-vom buciul”), întreprinde conștiința gravă a efemerului, înlesnind mirajul unui timp oprit. „Visul de iubire” devine un mod posibil al su-

blimului, încît în „codrul cu verdeață, / und-izvoare plîng în vale“, adică într-un microcosm ideal, existența se înscrie pasager într-un timp senin, sugerînd prin extrapolare o fericire globală: *harmonia mundi*. Gesticulația partenerilor urmează, în acest cadru, ritmuri cvasi-sacrale. O mitologie romantică, astre, arbori, sunete de corn, voci cîntînd „cu-n-duioșare“, lasă în urmă nimfele și divinitățile din scenografia celor vechi, neaderentă unei sensibilități patetice. Lumea se revelă muzical, drept care poezia, spectacol vocalizat, își asociază murmurul „dulce“ al apei, răspîditor de melancolie. Descoperim la Eminescu un sistem de reprezentări aproape canonic, ritualic, bazat pe reluarea aceluiași puncte de referință în mici partituri simfonice. O strofă din *Lacul* poate fi transferată în *Dorința* și invers, în cadrul unui tipism cu variații minime. Același ipotetic farmec, același timp „îngînat de glas de ape“, aceeași diafanizare a organicului vizează cu regularitate consonanța finitului cu infinitul:

„Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blîndeii lune —
Vîntu-n trestii lin șoșnească,
Unduioasa apă sune!“

Aceeași atemporalizare, în *Dorința*. Decorul e identic:

„Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor cu-un cînt
Singurolice izvoare,
Blînda balere de vînt.

Sara pe deal este o capodoperă de vorbire analogică, în care izvoare invizibile se interferează cu alte sugestii metaforice pe un fundal sufletesc dominat de impresia mobilității generale. Percepția clipei ce zboară (anticul *ruit hora*), rezonanțe sonore și vizuale traduc în trei versuri sintetizatoare expresia fizică a unui sentiment al totalității:

„Apele plîng clar izvorînd din fîntine...
Stele nasc umezi pe bolta senină...
Clopotel vechiu împlie cu glasul lui sara“...

Plasat în strofa inițială, primul vers pregătește prin ecurile subterane o atmosferă de fluid panuman, de o grandoare mitologică. De la fenomenal la metafizic, nu mai e nici o barieră. La o lectură grăbită, concisul poem pare un lied; în substanță, *Sara pe deal* reprezintă o meditație muzicală, o materializare a visului treaz, un moment în care echilibrul eminescian atinge una din culmile cele mai ferite ale euforiei. Aici, preponderentă este nota de extaz. În alt loc, într-un fragment din *Scrisoarea IV*, accentul cade pe senzația de *delir cosmic*. Erosul concordă cu un moment de magnetism universal:

„O, ascultă numa-neoace
Cum de vorbă mi de valuri stau cu stelde proroace!
Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre,
Și luceferii ce tremur, așa reci prin negre celini!
Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prietini...“

Neîndoielnic, în componența sentimentului timpului la Eminescu intră sugestii variate. Să nu omitem însă dintre ele un cult al originilor, al miracolului elementar, caracteristic substratului românesc folcloric. Lîngă izvor, Lamartine, de pildă, e departe de a avea același fior al infinitului încît monologul din *Le Vallon* eșuează în platitudini: „*Mon âme s'assoupit au murmure des eaux (...)* / *L'amour seul est resté comme une grande image*“. Nici Hugo, deși unifică într-o viziune gravă pămîntul, marea, cerul, nu se instalează în univers cu naturalețe, neavînd căldura, tensiunea lirică a poetului român. Se simte oarecum caracterul circumstanțial, stilul aproape contrafăcut. La francezi, o mare întrerupere a sentimentului naturii în literatură a dus la un fel de frigiditate, făcînd ca natura să nu mai fie simțită din interior. Mai aderent sensibilității eminesciene, germanul Hölderlin se desparte și el, prin conștiința tragică, de cadrul naturist în care la Eminescu triumfă seninul.

După mulți alții, Heine remarcă între talazurile marine și valurile vieții (*Marea Nordului*), paralelisme tulburătoare. Eminescu pleacă de la o constatare similară, demonstrînd subtextual că ordinea existenței este un fenomen

perpetuu de flux și reflux, pentru ca Blaga, după el, să deducă din succesiunea *deal-vale*, caracteristică spațiului natural românesc, trăsături ale spiritualității autohtone. Spre a învedera că ideea are de fapt o răspîndire mai largă, să amintim și pe meditativul Robert Frost, poet al singurătății și morții, care găsea o perfectă continuitate între valurile marine și acelea ale pămîntului. Pentru a filozofa pe o temă ca aceasta, Eminescu n-a avut nevoie de sugestii străine. Linia șerpuitoare, atît de frecventă în ornamentica populară (de unde o preia Brăncuși), „*riurile*“ de pe vesmintele feminine sînt, împreună cu brazii stilizați geometric, *simboluri* ale tinereții și devenirii, sugerînd transmiterea vieții din geneză în geneză. Gîndurile „zboară vecinic“, afirmă poetul, iar un refren, „*valurile vînturilor*“ (Dintre sute de catarge), punctează litanic ideea, plasticizînd universalitatea frămîntării. Existența e „*cîntul cel etern neisprăvit*“ ... Particule atomizate, clipele devenite „cadavre“ au soarta „undelor ce curg“. Însă curgînd, *riul-tîmp*, la care se face trimitere în *Scrisoarea IV*, favorizează o perspectivă nouă, formulată într-o frază lapidară, demnă de un gînditor antic :

„*Vecinic este numai riul: riul este Demiurg ...*“.

Putem vedea în această concluzie de o patetică serenitate, lipsită de revolte mai vechi, o apropiere a romanticii de mentalitatea clasicilor. La modernul Ion Barbu, care-și plasează gîndirea poetică sub semnul unui clasicism al esențelor universale, existența e privită analog, ca *unduire*, deci ca un mod al elanului materiei. Văzut ca „oglin-dă călătoare, cer mobil“, *Riul* lui Barbu simbolizează evasi-eminescian ritmul, „murmurul“, viața ca „acord eternizat“. Eminescu a dat cel dintîi conceptelor de *tîmp*, de *trece* și *vecinicie*, o identitate românească. Este întemeiat, de aceea să se vorbească nu numai de o poezie a „murmurului de izvor“ sau de „neagra vecinicie“, ci de metafore fundamentale, în spiritul unei mitologii ce crește din propria noastră spiritualitate și-i confirmă exemplar originalitatea.

CARAGIALE SAU DISLOCAREA PREZENTULUI

Putem vorbi astăzi, în toată obiectivitatea de caragialism, ca despre un fenomen literar și transliterar. Pe la o mie nouă sute eminescianismul, spiritualitate plurivalentă, se cristalizase în cîteva atitudini fundamentale, intrate apoi în rîndul valorilor perpetue. În latura lui ironic-polemică, fenomenul Caragiale își exercita la rîndul său efectele curative, pentru a deveni cu timpul un mod de referință. Pe Eminescu l-au urmat poeții, iar uneori teoreticienii; caragialienii, mai frecvenți printre munteni, erau obișnuiți ai culiselor (gazetărești, politice) sau ai cafenelei, mai rar scriitorii. Diferențele nu se opresc aici. Fenomenul Eminescu e unul de *alternanță*, balansare între trecut și prezent, fior patetic și melancolie boreală. Caragiale, martor al imediatului, ține de prezent, avînd de aceea temperatura actualității. Reacțiile sînt neconținut diferite, deși ca finalitate, nu o dată, atitudinile apar convergente. Se confruntă două structuri umane. Solitar, reflexiv, contestatar violent, Eminescu romanticul transcende grav din mărginit și real în universal și fantastic, ridicîndu-se la un nivel scutit de traume morale. Contemporan cu Agamiță Dandanache, cu Pristanda și ceilalți, solid instalat în epocă, lucid, realist, sociabil, dojenitor strălucit, autorul *Scrisorii pierdute* stă mereu în apropierea personajelor, le dezarticulează, dă jos măștile, și cu toate că aparent implicat, se detașează de lumea în cauză, expunînd-o ridicolului inexorabil. Moraliști intransigenți, cu mijloace particulare, sînt și Eminescu și

Caragiale. Le este comună, evident, psihologia opoziției (Caragiale își zice singur „veșnicul opozant“) îi unește decizia de a spune răului *nu*, încît literatura lor, considerată sub aspectul realităților vizate, nu este o expresie a plinului, ci una a *impulsului* către altceva.

În forme felurite, eroii lui Caragiale vorbesc de o criză morală care este implicit o criză de sistem. În ordine socială, burghezia post-unionistă, conștientă de metamorfozele curente, militează pentru un statut al ei, și geniul lui Ion Luca e de a fi găsit în situațiile tranzitorii semnificații de adincime. Unele măști poartă semnele corupției fanariote; lideri abili, fluturînd ideea de progres, încearcă să profite de realitățile fluctuante, utilizîndu-le în avantajul lor. Epoca dinainte de 1900 trăiește oarecum în discontinuitate și conglomerat. Se contestă „evghenia“ și se pronunță demagogic vorba „popor“. Un șantagist cretin, Agamiță Dandanache, se revendică de la revoluția pașoptistă („*Eu, familia mea, de la paluzsopt ... luptă, luptă...*“); alții la fel, își confecționează o „mitologie metodică“, fiindcă „o țară eminentemente agricolă trebuie să aibă un high-life ...“ (*High-life*). Caragiale ia în studiu o societate *in toto*, în reprezentare mozaicală, cu antinomii care, transpuse în tipare stilistice, interesează literar și sociologic deopotrivă. Cîteva zeci de personaje au un nume, o identitate, alții (Popeștii, Georgeștii, Lache, Mache, Mitică) au un regim de cvasi-anonimat, iar îndărătul lor, compactă, se desfășcă o mulțime amorfă, cu dizarmonii morale și verbale pe măsură. Dintr-un mediu social cu un mod de existență cristalizat, Creangă extrăgea în același timp figuri echilibrate, cu o filozofie a vieții transpusă creator în proverbe, în sentinții și ziceri. La Caragiale, exponenții unei periferii tinzînd spre centru au o psihologie hibridă; amestec de influențe și solicitări, miticismul presupune o mască imobilă, o psihologie în care ponciful și locul comun invadează.

Recurgînd la alte mijloace decît acelea ale dialogului, Caragiale putea fi un colecționar de documente, poate un narator colorat. Personajele lui se prezintă însă singure și în loc să „piară pe limba lor“, trăiesc toacmai prin ceea ce debitează, revelîndu-se în dialog. Cînd are „poftă de vorbă“, scriitorul merge la cafenea și așteaptă „să pice vreun alt

bucureștean“, de obicei un interlocutor loevace; conversația cu „damele din lumea mare“, în saloane, devine *causerie*. „Momentele“ caragialiene sînt, *mulatis mulandis*, un fel de memorii travestite, secvențe în care îndărătul dialogului, înregistrat cu fidelitatea unei benzi magnetice, aflăm o atitudine, un suris, o reacție la obiect. Puse alături, în serie, din „momente“ rezultă un documentar de epocă în care dialogul înseamnă un admirabil mijloc de vivisecție și examen psihologic. Expoziția de tipuri presupune de fiecare dată contestare, iar risul e o filozofie. Nu risul zgomotos, ci *risul ca aluzie*, risul apropiat modului cehovian. Stilul ironiei lui Caragiale, teatral prin excelență, se bazează pe exhibare, indivizii fiind arătați, expuși vederii publice. Fabula pare a se încheia fără *morală*, însă, de fapt, ea e implicată în ton, în nuanțe, în pozițiile interlocutorilor.

Un anumit cuvînt, o asociație verbală reprezintă prin repetiție stigma unui caracter, astfel că „ambițul“ sau „onoarea de familist“ rezumă profilul lui Jupîn Dumitrache iar „renumeratie după buget mică“ pe acela al polițistului Pristanda. La Trahanache multiprezidentul din *O scrisoare pierdută*, clișeu „*ai puținică răbdare, stimabile*“ nu e un simplu automatism verbal, ci revelația unei norme practice, fixată în subconștient. Tactica amînării deciziilor vine la acesta dintr-o veche experiență, personajul, probabil mason (i se spune precum dirigenților masoni: „*venerabilul*“), cultivînd un anumit mister. În ochii unor partizani politici susceptibili, mărginitul „prezident“ poate trece drept un maestru al combinațiilor subtile, impenetrabil chiar: „*E tare ... tare de tot ... Solid bărbat!* Nu-i dăm de rostul secretului“. Pentru a se lămuri, amintirii acoliți recurg ca și el la temporizare: „*Trebuie să mai așteptăm!* ...“ Tehnica „venerabilului“ se sprijină în realitate pe o șiretenie ordinară, căreia eufemistic el îi zice *diplomație*. După o ieșire colerică a lui Tipătescu, Trahanache reflectează ca pentru sine: „*Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect. Într-o soțietate fără moral și fără prințip ... trebuie să ai puținică diplomație!*“ În vocabularul altui personaj, la Agamiță Dandanache, „diplomației“ i se găsește un sinonim: „*Asa e, puicursorule, c-am întors-o cu politică ...?*“.

Ca mod al relațiilor sociale, limbajul este, mai mult decît orice alt fenomen, *convenție*, constrîngere chiar, și nimeni nu-și imaginează altă posibilitate de poli-dialog. Aventura începe de îndată ce un vorbitor se abate de la *convenție*, de unde fluxul metaforic al poeziei, al artei în genere, sau forțarea semnificațiilor în cazul unor maladii mintale. La autorul *Scrisorii pierdute*, care într-o privință practică, amuzîndu-se, un joc al clișeeilor, bizar este că tocmai clișeul duce la *ambiguitate*. Așadar, a nefiind egal cu a, urmează că *amic*, *onorabil*, *justiție*, pot sugera altceva sau exact contrariul, deși interlocutorii contează pe *consens*. Asistăm la un *pseudo-consens* hilar, cînd, pe un teren luncos, indivizii au iluzia totalei stabilități: „Să ne dăm seama bine (zice emfatic un orator politic) de ce va să zică ... de ce este un *plebicist* ...” Replicile sosesc prompt, din toate părțile: „Știm ce este *plebicistul*! Mersi de explicație (...) Nu trebuie explicație ...” Comicul provine aici dintr-o exacerbare a vidului, care, totuși, lasă impresia unei *structuri*. Ce vrea să spună aceasta? Dialogul pare a respecta normele lucrurilor perfect clare, însă bazîndu-se pe o mecanică falsă. Alte eșantioane arată că o structură aparent coerentă maschează un fond uman inautentic. Semnificativ în limbajul lui Lache și Mache, „tineri cu carte” (a se citi „semidocti”), e tocmai angajarea în nesemnificativ: „Ei știu de toate cite nimic, așa sînt adevărații enciclopediști. Lache este înalt la închipuire, Mache e adînc. Așa dinșii iau parte, cu mult succes, la toate discuțiile ce se ivesc la cafeneaua lor obișnuită: prezic viitorul industriei, neajunsurile sistemei constituționale, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, Julie la Belle, spiritism, fachimism, *L'Exilée* ș. c. l.” Întîlniți la berărie sau la „canțilarie”, Lache, Mache și alții *eiusdem farinae*, devin, în colecția lui Caragiale, termenii unui *experiment* psiho-social, parteneri cu *destine interșanjabile*. Specimene de o desăvîrșită mediocritate, „nici prea-prea, nici foarte-foarte”, ei au trăsături identice: „Cine a cunoscut pe unul, a cunoscut și pe celălalt” (1). Birocrații lui Courteline, *Messieurs les Ronds-de-Cuir*, contemporani cu Lache și Mache, aveau de partea lor cel puțin un grăunte de nebunie. La Raymond Queneau, contemporanul nostru, personajul incolor, (Pierrot sau altul), cultivă un indiferentism echivalent cu împăcarea

de sine; contrastele se echilibrează sub semnul unei pasi-vități complicate. Umorul cade în tristețe.

Neparvenind să-și depășească, fie și pasager, condiția mediocră, caragialienii ignoră și sublimul și disperarea. Indivizii sînt comparabili cu niște mecanisme, încît, la orice apăsare de buton urmează, totdeauna, aceeași unică reacție: măști de *Grand Guignol*. Cu toate că găunoasă, frazeologia din *Vocea patriotului național* provoacă entuziasm, adică acord, iar termenii cei mai puțin înțeleși acționează ca niște stimuli: „*Bravos ziar, domnule! Țsta știu că combate bine ...*” De vreme ce *negare* sau *antiteză* nu există, — nici un conflict de adîncime nu e posibil. Partenerii din aceeași categorie se ascultă reciproc, dialogul simulînd a respecta formal normele logicii, însă decupajele frizează absurdul. Comediile lui Caragiale, indiferent de subiect, sînt niște variațiuni pe tema unor existențe ciclice, biografii morale în cerc închis. „*Les journaux sont l'aliment de toute la population; écrits par des idiots, ils sont lus par d'autres idiots*”, constată Eugen Ionescu, adăugînd că bărbații, „*fous de politique*”, sînt niște „*crélins politiques*” (2). Excepții pe anume direcții există, dar nu acestea dau pondere tabloului general. Tipătescu și Zoe, de pildă, au sentimentul destul de exact al proporțiilor, încît, de pe un plan superior celorlalți, ei înțeleg să profite. În momentul de vîrf al șantajului cu *scrisoarea pierdută*, Cațavencu, mai puțin perspicace, nu se exprimă tranșant, utilizînd un discurs sinuos. „Să lăsăm frazele, nene Cațavencule! (îl întrerupe Tipătescu). Astea sînt bune pentru *gură-cască*... Eu, sînt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?” ... Pentru frivolă Zoe Trahanache, îndeletnicirile prefectului sînt niște „*nimicuri politice*”; pe Agamiță Dandanache, aceeași Zoe îl execută cu un singur cuvînt: „*idiot*” ...

Prostia cotidiană la nivel comun poate fi ignorată. Prostia lui Zaharia Trahanache polarizează privirile, „*venerabilul*” de la 1883 fiind precum burghezul Prudhomme (al lui Monnier) un monument de stupiditate. La germani, un individ ca aceștia e, „*borniert*”, mărginit; caracterizat deci cu un termen de extracție franceză. În paginile unui moralist încrunțat, greoiul Trahanache și acoliții lui ar declanșa fulgere; *incipit comoedia*, zice în sine Caragiale, demontînd

caractere, șarjind, punind în lumină truisme, accentuând non-sensuri. Literar vorbind, eroii caragialieni renase și trăiesc prin limbaj, — un limbaj de indiscutabil pitoresc — de aceea e greu de crezut că în traducere *O noapte furtunoasă* ori un „moment“ își păstrează savoarea. Președintele Trahanache nu se lansează în reflecții, mulțumindu-se să repete un „panseu“ al fiului de la Facultate: „Unde nu e moral, acolo e corupție, și o societate fără prințipuri va să zică că nu le are!“ ... Cațavencu, avocat, dispune de formule gata făcute: „Cum ar fi posibil martiriul, dacă n-ar exista călăul?“ Sau: „Istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc“ ... Toți au slăbiciune pentru vorbe mari, — „prințipuri“, „respect la orice opinie“ — însă potrivit interesului de grup *principiul* se confundă cu alternativa favorabilă. În ipoteza că un cetățean ar vota cu partida adversă, el ar risca „pușcări“, însă „dacă-l putem aduce să voteze cu noi“ lucrul se schimbă: „altă vorbă“. Pe scurt, *O scrisoare pierdută* pune în lumină decalajul dintre act și cuvânt, însă privit cu ochii unui nepesimist spectacolul nu cade în tragic. Cel mult, umorul se subțiază. Spiritul tranzacțional fiind o tristă realitate, o scenă ca aceea în care Zoe Trahanache tratează cu Cațavencu nu are nimic comic: „Domnule Cațavencu, în sfârșit d-ta ești un om cu minte, un om practic, d-tale îți este indiferent de la cine ți-ar veni aceea ce-ți trebuie neapărat (...) Ai jurat pe onoarea d-tale că poimîine, cînd ai fi proclamat (deputat), vei da scrisoarea aceuia ce te-ar face să fii ales ... (Ei! eu te aleg, eu și cu bărbatul meu; mie să-mi dai scrisoarea... Primești?) Și ca „lovit de o idee“, Cațavencu răspunde laconic: „Primesc“ ...“.

În zeci de situații, la Caragiale comicul derivă din semnalarea unor *disproporții*: *Parturiunt montes...* E, de altminteri, sursa clasică a comedienilor, încît o piesă de Goldoni și spirituala *Clochmerle* a lui G. Chevalier, la distanță de două secole, se bazează pe același resort. Conștiința limitelor lipsind, disproporțiile din gîndirea unor protagoniști caragialieni iau forme verbale sonore, cu probabile ecouri heliadiste. Exaltarea lui Heliade însă, vorbind de un destin al patriei în raport cu umanitatea, pornea dintr-un fond romantic generos, astfel că *popolul sacru* și *omnipo-*

lent, *fiii libertății*, *seculii*, *martirii*, *tromba bellică*, *legile inviolabile*, *romana gînte* aparțin altei mentalități decît la cabotinul Venturiano de la *Vocea patriotului național*. Printr-un fenomen de *bovarism*, anumiți caragialieni se imaginează altfel decît sînt și, instalați în iluzie, se cred apți pentru acțiuni monumentale. Unul dintre ei vrea „să dăm exemplu chiar surorilor noastre de gînte latină“; altul ține ca lecția României să se extindă asupra Europei. Descoperim aici, în forme corupte, limbajul grandilocvent heliadesc dintr-un *Oracol la România*: „Vei da exemplu mare popoarelor seduse“ ... Îndărătul unor cuvinte precum *țară* și *patriotism* se simte duplicitatea; alți termeni (*cetățean*, *ultra-progresist*, *liber-pansism*, *sistem constituțional*, *onest*), au de asemenea, sensuri hibride. Hiperlucid, creatorul *Scrisorii pierdute* este un distrugător de mitologii, demonstrînd că pe un fundal confuz, amestec de bizantinism dubios și euronopenizare, se proiectau personaje nefaste.

Personaje plate, ridicule în viață, însă triumfătoare, populează teatrul pe meridiane diferite; e normal ca dramaturgii să se întilnească în spații analoage. Contemporan cu Feydeau și Georges Courteline, care se mențin la nivelul risului burlesc, apropiat ca reacție morală de sirbul Branislav Nușici, Caragiale îi anticipă, într-o ipostază particulară. Performanța sa este de a simula o voce neutră și de a fi *in illo tempore* un procuror social. Dualismul acesta, mod rafinat al comicului, n-ar face impresie fără o mare artă a decantării semnificațiilor. Într-o epocă de redimensionare a raporturilor de clasă, cînd mica burghezie post-pașoptistă, veleitară, își compunea o fizionomie, scriitorul, sociolog și moralist, este un excepțional interpret al *mentalităților*. Comediile, schițele, „momentele“, grave în subtext, sînt în fondul lor intim scrieri parabolice. S-a spus că risul lui Caragiale dislocă, desface în bucăți, dar, spirit frondeur, el nu mai recompune stăruind printre dărîmături. Radical, Caragiale practică linșajul comic, arătînd că preferă unei lumi infirme un teren gol, *defrișat*. Lîngă Maiorescu, dar cu alte mijloace, cu alt orizont social, stă un pelemist de structură clasică, denunțător al incompatibilităților. Dincolo de șarjă, de revoltă și de negație (care nu

se confundă cu *nihilismul*), mesajul caragialian a fost un îndemn la auto-scrutare și simț al proporțiilor, un umanism în pilde. A înlătura ceea ce împiedică armonia înseamnă a gândi coerent. Caragiale polemistul gîdea ca un logician. Nu se va putea face istoria ethosului social românesc de la sfîrșitul celui alt veac fără Caragiale.

CREANGĂ : MEMORIA TIMPULUI TRECUT

Pentru ca să apară opera lui Creangă, incomparabilul cunoscător al psihologiei ruralilor, generații de înaintași au acumulat observații despre lume și destin, s-au veselit și au meditat, au modelat mai ales, fără să știe, materialul plastic al limbii. Clasicii pe care i-a studiat sînt anonimi și permanenți ca elementele naturii. Limba de la apa cu rezonanțe mitologice a Ozanei e patrimoniul colectiv ; limbă impersonală, canonică, ridicată însă în seris la vibrație estetică. La oamenii de lingă Cetatea Neamțului, sentimentul solidarității cu istoria se bazează pe relieve ce vorbesc inimii, ducînd spre legende și edificii vechi. Un stil de viață este în fond o formă de rezonanță a istoriei. Memoria trecutului evocă acolo epoci în care predecesorii („sămînță de oameni de aceia care s-au hărțuit odinioară cu Sobietski“) priveau lucrurile nu numai cu un mare simț al echilibrului, dar și cu o anumită conștiință de sine. Prototipurile lui Sadoveanu pentru „oamenii mării sale“ sînt selecționate din categoria acestora, inși care au transmis urmașilor o subliniată conștiință a meritului și demnității. Din concepția despre existență și comportament a personajelor din *amintiri*, din comentariile lui Creangă însuși pe marginea aparițiilor din povești, se poate alcătui un tablou de valori etice în care s-a cristalizat o experiență multiseculară. Lumea lui Creangă e una fixată, așezată, sigură de sine, reprezentînd un mod de sedimentare lentă, de unde soliditatea reacțiilor. Nimeni nu se încurcă în vorbe, căci pentru orice situație există un precedent, o pildă, un proverb, adică

soluții, răspunsuri bune la toate. Vitoria Lipan din *Bal-tagul* și comisul Manole Păr Negru din *Frații Jderi* nu pot fi imaginați în idealitatea lor, fără a-i raporta la personaje autentice din zona geografică în care s-a născut bunicul David Creangă (țăran cu ținută demnă de comis) și mama lui Ion Creangă, modestă soră a presviteriei Olimpiada. Se simte în filozofia lor vechimea contactelor cu pământul printr-o adeziune la sol și tradiție. Pentru nevoile spiritului, ei au basmele (evaziune romantică la acești realști lucizi) și întâmplările povestite în *Alexandria*. Pentru formarea judecăților despre alți oameni, din aceeași geografie montană, le sînt de folos călătoriile la Piatra și Fălticeni, cărăușile și iarmaroacele fiind o școală a vieții.

Diferențiați de taciturnii sadovenieni de la bălți și păduri, țărani lui Creangă au replica promptă, impregnată de umor sau ironie. Locvacitatea nu se consumă în gol, de plăcerea taifasului, dovedindu-se, dimpotrivă, un exercițiu al inteligenței treze; chiar în basme, personajele lui Creangă dialoghează abundant, formulînd raționamente, propunînd aluziv lecții de conduită. Pentru humuleșteni, oameni ai faptei, vorba e un compliment al acțiunii, dar și desfătare a minții, de aceea savurosul Nichifor Coțcariul, un Păcală mai reticent („om vrednic și de-a pururea vesel“), își potrivește debitul cu ritmul în trap al cailor. La Molière, De Sanctis găsea ca fundamentală „ironia sarcastică, iar la Boccacio „l'allegria caricatura“ (1). Creangă, narator de sorginte populară se apropie uneori de tehnica lui Boccacio; de observat la el plăcerea pentru calambur și caricatură, atracția pentru amănuntul picant (două povești sînt de-a dreptul licențioase). Miracolul artei lui Creangă stă însă în verva bine dozată, autorul de amintiri și basme trăgînd din relatarea întâmplărilor o secretă satisfacție de om comunicativ. Pentru Creangă, — a trăi este aproape echivalent cu a vorbi. Rememorîndu-și copilăria sau introducînd pe auditori în domeniul fabulosului, naratorul păstrează într-o măsură apreciazabilă optica utilitară, practică, a țărănilor din Humulești. Preocupat de aprecierea situațiilor, de ce e bine și ce e rău, fie că remarcă avantajele științei de carte, fie că sancționează neomenia Spînului din poveste, Creangă e un moralist, dar un moralist jovial gata să se autopersifleze. Ironist de o erudiție folclorică impresionantă,

scriitorul a reținut din depozitul milenar o cantitate de soluții practice de-a dreptul enormă. Privit sub latura paremiologică, de observator etic, Creangă e *omul-proverb*; sub cealaltă latură, de interpret al mitologiei populare, autorul de basme, e, cum s-a spus, un „*Homer al nostru*...“.

Din cultura ecleziastică de fost diacon, prozatorul reține elemente care, asociate stilului popular, conferă frazei o tentă ironică. Pe cîte o singură pagină din *Amintiri*, descoperim referințe în serie ilustrînd un temperament persiflant, neostenit înepător. Vizitînd improvizata școală de la Humulești, preotul satului se arată indignat de proasta întreținere a ceaslovelor (utilizate pentru deprinderea cititului); drept sancțiune, el „mîngie“ pe școlarii delinvenți „cu Sfîntul Ierarh Nicolai pentru durerile *cuvioaselor* muște și ale *cuvioșilor* bondari, care din *pricina noastră au pămînt*“ ... Școlarul Creangă, gata să se salveze prin fugă, caută pe furis „la ușa mîntuirii“ pentru a evita „*blagoslovenia lui Nicolai făcătorul de vîndătă*“. Spirit neliniștit, Popa Duhu (pitoresc călugăr) intră în conflict cu popa Oșlobanu. „Supărarea părintelui Oșlobanu ajunsese la culme; să nu vadă sămînță de călugăr pe la biserica lui, că-i potopește! Ca prin urechile acului de n-a făcut mucenic pe părintele Duhu, în locul Sfîntului Dumitru Izvoritorul de Mir“. (Procedeul aluziei la citatul bisericesc va fi pe larg utilizat de Damian Stănoiu). Prin limbajul ironic, detașat parodistic, ex-diaconul Creangă se situează la antipodul lui Gala Galaction și Agîrbiceanu. Îndărățul sarcasticului Popa Duhu, personaj arghezian, se conturează un Creangă euforic, pus pe glumă, cu care pare a reacționa la unison.

Literatură orală, direct sau indirect dialogată, episoadele la care se oprește naratorul sînt reconstituite succint, în mișcare, cu un excelent simț al cuvîntului definitiv. În *Moș Nichifor Coțcariul*, capodoperă în tonuri fine, și în povești, replicile au funcție dramatică. Sîntem într-un cuceritor teatru imaginar, în care Creangă joacă în diverse roluri, lăsînd totuși impresia de narator obiectiv. Argumentele spinului din basm pentru a intra în slujbă la Harap-Alb se desfășoară ca între oameni la iarmaroc, la Tirgul-Neamț. Cum Harap-Alb ține să respecte consemnul patern de a se feri de „omul roș“ și „mai ales de cel spîn“, interlocutorul pune în acțiune o vervă diabolică: „Pe semne

n-ai auzit vorba ceea că, de păr și de coate goale nu se plînge nimene. Și cînd nu sînt ochi negri, săruți și albaștri! așa și d-ta: mulțumește lui Dumnezeu că m-ai găsit și tocmește-mă. Și dacă-i apuca o dată a te deprinde cu mine, știu bine că n-am să pot scăpa ușor de d-ta, căci așa sînt eu în felul meu, știu una și bună: să-mi slujesc stăpînul cu dreptate. Hai, nu mai sta la îndoială, că mă tem să nu ne-apuice noaptea pe aici. Și cînd ai ave încălțea un cal bun, calea-valea, dar cu mîrțogul ista îți duci vergile“ ..

Copilăria și basmul sînt surse de miraj. Realistul Creangă le privește din perspectiva unui personaj echilibrat de la Ozana; cînd însă fantezia tinde s-o ia înainte, intervine risul neutralizator. Creangă face parte dintr-un neam cu geniul risului. Inteligența lucrează caricatural, amplificînd dimensiunile, încît idilicul lasă loc grotescului. Cosinzene și Feți-frumoși prea caligrafici pot plictisi, de aceea în preajma lor sînt convocați monștri: Setilă, Ochilă, Flămînzilă și ceilalți. La școala din Tîrgul-Neamț, Nică Oșlobanu, elev al lui Isaia Duhu, „se scoală în picioare, cît mi ți-i melianul, și se roagă de iertare, spuind că-l doare capul“, în timp ce din sîn îi cade, „nu știu cum“, un urs „umplut cu brînză, rotund, prăjit pe jaratic și bun de pus drept la inimă, cînd ți-i foame“. E multă exagerare, desigur, în toate acestea. Pentru reprezentarea dinamică a acțiunilor, verbele nu sînt, la Creangă, de ajuns. Interjecțiile vin să potențeze sugestia mișcării rapide, dînd iluzia faptului imediat. Duminicile „bizîiam la strană și hîrști! cîte-un colac!“ Lupul asasin, invitat la praznic de capra văduvă, „începe a minca hilpov; și gogîlț, gogîlț, gogîlț, îi mergeau sarmalele întregi pe gît“. Cînd fraza riscă să cadă în monotonie, naratorul se vaieță („Lume, lume și iar lume“), ridică tonul („ia tăceți, bre“) sau se miră („na, asta încă-i una!“)...

Precum povestitorii orientali, autorul lui *Harap-Alb* pare că nu scrie. El *spune*. Preocuparea de compoziție în *amintiri* e minimă, tehnica fragmentară fiind aici practică cu dezinvoltură. Frazele par a fi fost scrise singure, nimic de prisos necontrazicînd caracterul spontan, funcțional. Iluzia stilului nescriptic e totală și totuși Creangă compune atent la efectele de ritm și echilibru. Ideile se desfășoară adesea în ritm ternar, etajîndu-se cu o vădită grijă pentru sime-

trie. După întîmplări relatate liber, finalul capitolului al treilea din *amintiri* cuprinde un autoportret ironic: „Ș-apoi mai aveam și alte bunuri – conchide naratorul:

- I. cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine;
- II. cînd mă lua cu binișorul, nici atîta;
- III. iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară, ca aceea, de nici Sfînta Nastasia Izbăvitoare de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei.

În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost și eu, în lumea asta, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care

- I. nici frumos pînă la douăzeci de ani,
- II. nici cuminte pînă la treizeci,
- III. și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar (I) și sărac ca în anul acesta, (II) ca în anul trecut (III) și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!“.

Prin intermediul artei lui Creangă, un bătrîn, nicidecum ilustru, de la Tîrgul-Nemaț, a intrat în circulația curentă și în legendă, alături de Harap-Alb și Ivan Turbinecă. *Nichifor Coțcariul* e un pretext de portret; singurul portret amplu al lui Creangă. Cîteva episoade din biografia personajului se constituie însă, în același timp, într-o narațiune cu structură de nuvelă; singura nuvelă a lui Creangă. Jovialul cărăuș, cu „două iepe albe ca zăpada și iuți ca focul“, nu e „o închipuire din povești“. Toate datele biografice probează existența lui reală. Prozatorul însă nu l-a cunoscut prin observație directă. *Nichifor Coțcariul* „a fost odată, cînd a fost“, contemporan cu „bunicul bunicului“ lui Creangă. Situat la distanță de cel puțin un secol în trecut, țărănul cărăuș dă impuls liber ficțiunii, alimentînd fantezia. Creangă își inventează așadar personajul, conturîndu-l în direcția posibilului. Păstrînd numai aparența reprezentării realiste, prozatorul face apel la clasicul „se spune“ din basm: „Spunea tata, că i-au spus și lui bătrînii, care auziseră din gura lui moș Nichifor, că pe vremea aceea era bine săfii harabagiu în Tîrgul Neamțului!“... Tehnica narativă e, cum se vede,

un aliaj de realism și fantezie. Privit sub latura morală, vechiul cărăuș are comportarea unui țăran cu experiență de viață, care știe că „nu-i bine să te pui vezeteu la cai albi și slugă la femei”. El acționează în virtutea unui cod nescris al profesiunii lui: „Se ferea de ridicături, pentru că se temea de surpătură”. Inteligență practică, Nichifor Coțcariul evită diferendele cu călugării, jurându-se să „nu mai aibă aface cu parte duhovnicească”. Motivarea suscită un umor subtil: „Căci era și evlavios moș Nichifor și tare se mai temea să nu cadă sub blăstăm al preoțesc”. Glumeț și tăios, cărăușul e un Nastratin Hogea de la munte, amator de pilde și monologuri, rîzînd în secret de oameni, voios cîrtitor și neașteptat amabil, cărpănos cu „băbăția”, lui, dar nu lipsit de un minimum de tandrețe. Lui Nichifor Coțcariul ca personaj real, i se suprapune discret, ironistul Creangă, încît Coțcariul e, nu odată, un *alter ego* al naratorului.

Intervin însă frecvent anumite scheme din basme. Bătrîna consoartă a lui Nichifor Coțcariul poate fi introdusă lesne în *Soacra cu trei nurori*. „Băbăția, de la o vreme încoace, nu știu ce avea, că începuse a scîrții: ba c-o doare ceea, ba c-o doare ceea, ba i-a făcut de vrăjit, ba că i-e făcut de ursită, ba că i-a făcut de plînsori și tot umbla din babă în babă cu descîntece și cu oblojele, încît lui moș Nichifor acestea nu-i prea veneau la socoteală și de aceea nu-i erau mai niciodată boii acasă”. Creangă întreține consecvent, în subtext, atmosfera de fabulos. Iepele hazliului cărăuș alergau „de ți se părea că zboară, nu altă ceva”, bătrînul îndemnîndu-și „zmeoaicele” în felul eroilor din povești. În relatările lui, de un patos popular obișnuit, se vorbește de lupi și balauri. La temerile jupîneșicăi Malca, Nichifor Coțcariul ripostează flegmatic, prefăcut fanfaron: „Eu unul ți-am spus că nu mă tem nici de-o potaie întreagă”. Deoparte psihologia spaimei, observată la personajul feminin, de alta, la Nichifor Coțcariul, jocul liber al fanteziei. Prin dozarea nuanțată a elementelor, întreterifiant și umor, episodul cu imaginarii „balauri” e magistral.

„ — Nu mai vine lupul, moș Nichifor ?

— Apoi, na ; ești de tot poznașă și d-ta : prea des vrei să vie, doar nu-i de tot copacul cite un lup. Ia, pe la sfîntul Andrei, umblă și ei mai cite mulți la un loc. Ș-apoi vină-

torii ce păzesc ? La goană mare, crezi d-ta că puțini lupi dau cîntea pe rușine, lăsîndu-și pieile zălog ? — Să mai răsufle iepelile oleacă. — Iacă și dealul Bălaurului, jupîneșică. Ia, aici a căzut odată un balaur grozav de mare, care vărsa jăratie pe gură și cînd șuiera, clocotea codrul, gemeau văile, fiarele tremurau și se băteau cap în cap de spaimă, și țipenie de om nu cuteza să mai treacă pe aici.

— Valeu ! și unde-i balaurul, moș Nichifor ?

— D-apoi mai știu eu, jupîneșică ? Pădurea-i mare, el știe unde s-a fi înfundat. Unii spun că, după ce a mîncat foarte mulți oameni și a ros toată coaja copacilor din codru, ar fi crăpat chiar aici, în locul acesta. De la unii am auzit spuînd că i-ar fi dat lapte de vacă neagră și cu aceasta l-ar fi făcut să se rădîce iar la ceriu, de unde a căzut. Mai știu și eu pe cine să mai cred ? că oamenii vorbesc vrute și nevrute. Noroc (numai) că eu unul știu solomonii și nu mă prea tem nici de balauri. Pot să prind șerpele din culcuș, cum ai prinde d-ta un pui de găină din pătul”.

Solomonarul de lingă Cetatea Neamțului, care și-aprinde luleaua cu amnarul, nu are deloc stigmatele vrăjitorului tradițional. Cînd își atribuie puteri oculte, îi sesizăm lăudăroșenia inocentă. E un personaj *bi-frons* ; un ins cu două frunți. Cărăușul lui Creangă face parte de drept dintre oaspeții sadovenieni la *Hanu-Ancuței*. Stilul lui Creangă e funcțional, sobru, deci cu minimum de „literatură”, iar economia mijloacelor e semnul artei.

O VIZIUNE ROMÂNEASCĂ A EXISTENȚEI : SADOVEANU

La Veneția, în fosta sală a marelui consiliu de la palatul dogilor, vizitatorului i se arată cea mai amplă pictură pe pânză din lume, o halucinantă viziune a *Paradisului* aparținând lui Tintoretto și asociaților săi. Zugrăveli de alt gen, alcătuiind o galerie extraordinară, cu rezonanțe lirico-epice, sînt vizibile la Sadoveanu. Ne descoperim în creația acestuia ca într-o imensă oglindă, în care pămîntul și istoria formează un tot, un spațiu în care oameni de acum un mileniu re-trăiesc spiritual în personaje misterioase din „*țara de dincolo de negură*“. Metamorfoze, destine, moșteniri compun o frescă enormă în ritm cu „natura veșnic în mișcare, veșnic înnoindu-se, veșnic variată, eternă ca viața, ca moartea, ca infinitul“; literatura concurează cu însăși viața, fiind prin urmare faptă, reflecție și confesiune, condensate. Sub masca de moralist a lui Sadoveanu descoperim un interpret al realităților de odinioară sau de ultimă oră, cu excepționale aptitudini de sinteză, de unde o viziune cvasi totală a istoriei, de la *Creanga de aur* (cu episoade din secolul al optulea) pînă la transformările epocii socialiste. Precum alți creatori formați în ambianța posteminesciană, scriitorul pare, nu o dată, cucerit de trecut, manifestîndu-se în descendența celor vechi, însă ca reacție umană, prin ecourile în subtext el aparține secolului actual, contemporan cu Blaga și ceilalți. Sadovenismul, fenomen spiritual complex, reprezintă, în primul rînd, o rarisimă capacitate asociativă, un aliaj de real și fabulos, de candoare, de revoltă și sublim, artistul ridi-

cîndu-se, ca mai înainte Eminescu, de la personal și mărginit la totalitate. Dacă stilul în general înseamnă o anumită ordine imprimată lucrurilor, un anumit ritm sufletește, un mod particular de a regîdi lumea, atunci stilul sadovenian — sinteză de romantism, de echilibru clasic și fertile aluviuni folclorice — rezumă hotărît particularități ale fondului național. Între liniștea aproape siderală a păstorului din *Miorița*, între liniștea-miraj la astralul Eminescu, și liniștea-înțelepciune (adică acord cu destinul) la Sadoveanu, — filiația e învederată. Sadoveanu e, ca și Eminescu, un rezonator multiplu, în al cărui suflet vibrează milioane de sensibilități. După Eminescu, dacă alții au creat valori incontestabile, pline de substanță umană, nimeni n-a realizat o mai completă hartă a spiritualității poporului român în dominantele lui.

Să se remarce la scriitor și un timbru „voltairian“ (ca la tatăl, admirator al lui Voltaire), timbru înțeles nu ca sarcasm, ci ca pledoarie pentru toleranță, pentru comprehensiune și respectul individului. Întreaga operă sadoveniană, de o perfectă unitate interioară, respiră un umanism delicat, în care emoția în fața existenței și fiorul naturii se armonizează într-o optică a nobleței sufletești. Ce rapo-uri sînt în această operă, între *negație* și *afirmare*? În numeroase pagini se descriu vărsări de sînge, trădări, zvîrcoliri, violențe, oamenii se agită, suferă, unii din ei cad năprasnic. Lecția umană a lui Sadoveanu excelează în afirmarea valorilor etice perene. Privirile însoțesc cu tristețe pe cei prăbușiți, sub apăsare, cuvîntul condamnă pe alții, sensibilitatea îndrumă spre monumental. De la nivelul „*durerilor înăbușite*“ pînă la personajele de epos din *Frații Jderi* traiectoria duce către omul tare, de o calmă stăpînire de sine, care integrat în istorie, observator al legilor pămîntului, scrutează netulburat vremea. Deși cu o subliniată conștiință a *trecerii* și relativului, scriitorul e aproape totdeauna același, fixat în convingerile lui, asistînd cu o măreție liniștită la rotația astrilor, considerînd — ca Rabindranath Tagore — că omul și arta sînt eternități. Acolo unde în basm întîlnim structuri arhaice, cristalizate în formule, la Sadoveanu intervine prospețimea unei imaginații enorme, cu vocația timpului și spațiului. În portrete cu aurișters și fum, el pune un realism psihologic ce merge la esența

umană. Natura, poporul și istoria, cele trei mari prezențe ale literaturii sadoveniene apar ca niște coloane de sprijin; limbajul rapsodic le unifică, lirismul le conferă viață, cugătarea le imprimă un ethos. Cum existența nu e nici în totalitate neagră, nici exclusiv fericire, înțelepciunea înseamnă sinteză, punct de vedere clasic. Ca sensibilitate, Sadoveanu e romantic, însă ca mod de a privi lumea un clasic, lucid, extrăgând din comportarea eroilor coordonate raționale.

Sute de referințe vorbesc în acest sens. La *Hanu-Ancuței*, bătrînul Leonte zodierul acționează ca un înțelept, din faptul lumii, în margine de legendă, „cercetînd în cartea lui de zodii și tîlmăcind semnele lui Iraelic-împărat“. Cadrul arhaic respiră o anumită frumusețe spirituală; povestitorul deschide paranteze, captivat de necunoscut, pentru a se apropia de psihologia ingenuă. Figurile par împietrite asemenea statuilor antice, într-o simplitate ambiguă. Istorisirile se desfășoară la modul mitologic, „în anul cînd au căzut de Sintilie ploii năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri“; spre răsărit au trecut „vîslind“ „paseri“ fantastice, „cu penele ca bruma“... Atmosfera e una de epos, cu lăutari care cîntă „fără oprire“ și extraordinară abundență de vin. Rapsod, Sadoveanu relatează acest detaliu cu discretă incîntare. Homer n-ar fi procedat altfel! „Cînd cădeau unii, doborîți de trudă și de vin, se ridicau alții de prin cotloanele hanului (...) Și, la focuri, oameni încercați și meșteri frigeau hartane de berbeci și de viței, ori pîrpileau clean și mreană din Moldova“. Pentru completarea cadrului mitologic, hanul însuși „nu era han, — era cetate“, cu „ziduri groase“ și „porți ferecate“. Întocmai ca în credințele celor vechi, soarele se cufundă „înspre tîrîmul celălalt“, lucrurile ascunzîndu-se în „tainice neguri“. Ioniță comisul, care sosește pe un cal „din poveste“, „cal vrednic de mirare“, e un troian melancolic, iar Ancuța cea tînă o Elenă pe care drumeții se opresc s-o vadă „cum era datina“. Nu lipsește nici Nestor, înțeleptul, care aici se numește Gherman și își petrece zilele într-un Olimp moldav, adică la Ceahlău. Singuraticul cultivă tăcerea: „Să mă iertați că eu pînă acum am tăcut. Am urmat unei învățături filosoficești; și cercam în tăcerea mea a prețui bunătatea vinului“.

Că nemărginirea și eternitatea constituie pentru Sadoveanu dimensiuni fundamentale, e limpede, de unde ca trăsătură dominantă echilibrul în fața destinului, concluzia (comună, de fapt, poporului român în genere) despre o existență în care legile firii se împlinesc „cînd le vine vremea poruncită“. Ținînd seama de modul tragic în care, la Hortensia Papadat-Bengescu de exemplu, reprezentînd altă optică decît autorul *Baltagului*, moartea dislocă, dezarticulează și macină inexorabil, se poate spune că între cei doi scriitori antinomia e totală. „Moartea acumulată — constată Sadoveanu, undeva în *Valea Frumoasei* — se supune vieții biruitoare“. Natura rămîne o permanență tonică: „În mii și mii de ani, codrii de brad s-au întins, au căzut și iar au crescut în preajma puhoiului, oerotind misterul vieții“. Distanțați de natură, supuși uscăciunii morale, indivizii din aria *Concertului din muzică de Bach* sînt apăsăți aproape toți de morbiditate, de spaime și moarte. „Tot ce ține de moarte, remarcă scriitoarea, într-o pagină din *Ape adînci*, are asupra vieții precădere“... La Sadoveanu, natura fiind o componentă a sensibilității și ethosului popular, sentimentul naturii ia forme concrete, materiale, incorporîndu-se vîrstelor existenței. În biografiile oamenilor intră de drept apele, arborii, cerul, pămîntul, zăpezile, cîntecul vîntului, care devin factori de reacție psihologică. Statistic, în treisprezece mii de pagini la Sadoveanu s-au înregistrat două mii patru sute de referiri privind diversitatea timpului, pe cînd la Balzac, pe același număr de pagini, se găsesc doar patruzeci! Trebuie să remarcăm, de asemenea, că specifică prozatorului român e natura calmă, transfigurată de o lumină mozartiană, la originea căreia se poate descoperi explicația unui echilibru colectiv, al națiunii.

Nu mai trebuie dovedit că în *Împărăția apelor*, în *Țara de dincolo de negură*, ulterior în *Valea Frumoasei*, nu descripția în sine are prioritate, ci poezia, fascinația clipei, fiorul existențial cu reverberații unice. Din primele două se pot cita de oriunde pagini antologice. Însă tonul original îl dă mai degrabă acel incomparabil aliaj de lirism și reflecție, momentul de vîrf în care secunda se înscrie pe o curbă a eternității. Capodoperele sadoveniene de acest gen sînt creațiile unui spirit activ-contemplativ (dacă ne putem exprima astfel), ale cărui propoziții balansează între

înțelesul gramatical și metaforă. Adevărurile lui au ritm deopotrivă cugetării și sensibilității, situându-se undeva între *le décis et l'indécis*; ele nu aparțin unui logician care operează cu silogisme, ci unui *spirit filozofic* în sensul în care un Rousseau din *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* se diferențiază de un *filozof* propriu-zis, de Kant, de pildă. Autenticul stil al vieții primordiale, crede Sadoveanu, a fost paroxismul, fenomen din care numai primăvara păstrează reminiscențe. Un fel de explozie a elementelor anunță, în fiecare an, o nouă geneză: „Echinocliul de primăvară a venit cu un cumplit astru, care vinuește în văzduh ca o uriașă cascadă și tipă, geme și tremură prin toate colțurile, streășinile și cotloanele casei. Țiue la ferestre și în sobă. Sună parcă și-n depărtările trecutului și mă ține treaz noaptea, chemînd din țințirul lucrurilor duse fantasme și icoane (...) Floarea de aur, de la marginea ripei unde se zbătea șuvoiul, și mireasma pămîntului jilav îmi stăruiesc în luminile ochilor deschiși și-n nări...” (*Cocostîrcul albastru*). Alt anotimp, toamna, cu bogata-i policromie de expoziție impresionistă, alimentează după calmul solar al verii meditații grave. Prozatorul nu e devorat de tristețe, dar sezonul autumnal transmite senzația unei pauze, dacă nu pe aceea a extincției. Iarna nu e un anotimp agreeat. Plasat în cadru hibernal, sfîrșitul bătrînului pușcaș Calistru (*Pe Deleleu*) este în fond o splendidă elegie pe tema morții. Nu există în literatura română alte pagini mai pătrunse de fiorul solemn al morții, ca poemul acesta, insuficient remarcat, care traduce, în linii mari, atitudinea globală a unui popor. La polul de jos, în „împărăția apelor”, se revela viața sub semnul instinctului, existența vegetativă cu dinamica ei exuberantă. În munte, la polul de sus, conștiința dă alte dimensiuni vieții, cu perspective de la efemer la etern, dominate fiind liniștea.

Pușcașul de pe Deleleu a cunoscut viața nu ca spectator, ci ca participant nemijlocit la ritmurile naturii, *homo pars naturae*, de unde firescul în fața morții, asemănător ca substanță cu acela din *Miorița*. Însotit de alți pușcași, taciturnul Calistru urcă în munții de la Rîșca, în momentul în care ultima zi de toamnă lasă loc zăpezii dinții. Decor cu rezonanțe multiple, mai precis cu analogii și semne premonitorii. Zăpada sugerează, anticipînd simbolic, răceala

morții. Tăcerea devine grea, materială: „Îi împresură deodată o liniște adîncă. Cel dintîi omăt moale sta pe brădetul neclintit deasupra, și pe cărări era numai un pospai subțire. Nu s-auzea nici un sunet: munte și codru parcă muriseră. Așa meraseră multă vreme suind tăcuți pînă ce băgară de seamă că lumina leșetică le punea pe obrazuri ca niște măști palide...”. Efecte de *lumină* precedă; efecte *sonore* vor marca finalul. Drama se conturează lent, cu dialoguri scurte, muribundul vorbind cu economie. Pușcașii tineri, porniți după vînat prin „codrul încremenit”, ascultă intrigăți, precum în *Freischütz* de Weber, „un glas de corn”. Semnalul „ca un tremur, ca o chemare”, vine din coliba de cetină, unde bătrînul, căzut „stringea în mina dreaptă cornul cu care buciurase”. Trecerea în neființă se produce lin, amintind prin simplitate sfîrșitul arborelui din *Trei morți* de Tolstoi. „Ce ai, uncheșule? — N-am nimic. Mi-a venit vremea...” Lumina seade, în timp ce cornul cheamă din nou, „cu bătaia de limbă”, adresîndu-se vînturilor necunoscute din „sihla neclintită”. Din sunete stinse pare a se descifra, în văi, un recviem misterios. Pușcașii strînși lingă răposat „se descoperă în tăcere, trăgîndu-și cu stînga de pe plete căciulile, — pe cînd în codrul posomorit de amurg, în depărtate și tăcute tainițe, sunau aceleași țișniri fantastice de copoi alungînd căprioarele” (*Țara de dincolo de negură*).

Se vede de aici că monumentalitatea nu ține de dimensiunile mari, ci stă în simplitate, mai exact în înțelegerea ritmurilor universului. Transpus ca la cei vechi în metafore mitologice, amestec de poezie și plastică, universul sado-venian este o mixtură de epos, de realitate și legendă, în care natura și oamenii apropiați ei înaintează consonant, se întrepătrund, se completează. Dramele, oricît de zguduitoare, nu pot anihila interesul pentru sublimul bolții celeste. Moralist al orizonturilor deschise, autorul *Crengii de aur* și al *Fraților Jderi* revine la cuvinte elementare: *bine, rău, fericire, mîhnire, dragoste, durere*, toate profilîndu-se pe un ecran al eternității. Aproximarea de elementar devine un mod de conciliere cu forțele oarbe. Lucrurile stînd astfel, scriitorul dispune de o armură, nelăsîndu-se timorat de spectrul morții. Firește, regretul inevitabilei dispariții nu poate lipsi:

„Plăcut e cu luntrea la sălbătăciunile de baltă. Plăcut e la stuf, cu copoi, urmărind lupi și vulpi. Plăcut e la sitari, primăvara, cînd crapă mugurii pădurii. Ah! viața aceasta e frumoasă și prea scurtă. N-am aflat încă toate tainele munților!“... (*Țara de dincolo de negură*). Nimic la Sadoveanu, ca om, din aceea *realité coupée* generatoare de dramă, vizibilă în literatura absurdului. Dacă există la el oameni triști, cu obsesia unor aspirații contrariate, aceștia au întrerupt (forțați de împrejurări) contactele cu cadrul natural. Lîngă bărbați de care nu se simt atrase sufletește, Tincuța Negrea (din *Floare ofilită*), Maria Stahu din (*Apa morților*) și Daria Mazu, delicata apariție din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, se comportă identic. Conștiința se estompează, rămînînd pasivă. Emma Bovary, eroina lui Flaubert, alia visului de fericire tentative practice de evaziune. Aparițiile sadoveniene (de fapt un singur tip în diverse ipostaze), deși au sentimentul fericirii frustrate, nu întreprind nimic. Soluția lor psihologică e așteptarea.

Eroi ai acțiunii, cu trăsături amintind vigoarea personajelor unui Bernini, iar lîngă ei profiluri de meditativi, solitari, înfrinți, în galeria sadoveniană fiecare exprimă o normă de viață. Împresionează în special o umanitate care, deși expusă căderilor, discută în toate formele pe tema desăvîrșirii etice. Lume care-și cioplește statui din rîndurile ei. Timpul, monoton sau exploziv, are o funcție modelatoare, formalizantă, de aceea, asemenea cronicarilor, scriitorul extrage din confruntarea epocilor norme de conduită. Timpul sublim, de incomparabilă plenitudine spirituală, de echilibru mai ales, concordă, în viziune sadoveniană, cu solstițiul de vară, moment de maximă auvergură solară. Echilibrul inferior („liniștea“, cum îi spune Sadoveanu) reprezintă, în filozofia practică a reflexivului, o întîlnire a idealului cu realul, o atît de profundă trăire în timpul pasager, încît nici anxietatea morții, nici regretul trecutului nu întunecă rațiunea vieții. Restabilirea legăturilor cu natura ar fi o modalitate de corectare a traiectoriilor umane eronate, însă lucrurile stau altfel: „În zoritul nostru drum spre moarte avem puțin timp să privim în juru-ne, iar cînd privim nu vedem realitățile, ci mai mult elemente ale sufletului nostru“⁽¹⁾ Reflecțiile sînt încorporate în personaje, au o structură și o temperatură, traduc în mod coerent o experiență de

viață și propun un ideal, fără ca artistul să se considere prin aceasta un moralist. „Dacă cred că arta trebuie să moralizeze? Nu. Hotărît nu“. Morala concepută „pedant“ și „didacticist“ nu e agreată, dar arta în datele ei fundamentale nu-și poate refuza nicidecum angajarea, o finalitate gravă, cu ecouri în conștiință. Cum arta constituie „unul din marile titluri de nobleță ale umanității“, în „amintirea posterității“, adică în istorie, rămîn numai „popoarele care și-au înnobilit spiritul“, contribuind la ascensiunea „speciei“. Program de reținut: „În urma instinctelor josnice stă neantul. În fața nobleței spiritului, o realitate luminoasă, care este singurul scop al sărmane și trecătoarei noastre vieți“. Panoramă cu o infinitate de perspective, din opera lui Sadoveanu se desprinde concluzia că artistul și poporul sînt noțiuni cu sfere concentrice. „Avem un popor: trebuie cunoscut (...) Avem o artă, avem o literatură: acestea sînt oglinda sufletului nostru și prietinii noștri trebuie să le cunoască“.

Pentru autorul *Fraților Jderi*, istoria e totodată document și instrument de reflecție; narațiunea istorică devenită literatură reunește secvențe reale sau imaginate (dar cu un aer de istoricitate), dispuse într-o succesiune expresivă, aptă să sugereze sensuri logice și semnificații. Cu alte cuvinte, din situații disparate prozatorul selectează esențe; trecînd apoi la explicații psihologice, la relațiile între indivizi, el își rezervă, ca într-o scriere epică obișnuită, libertățile ficțiunii și intuiției. Sadoveanu evocă așadar trecutul într-o optică proprie, punînd în joc rațiunea și sensibilitatea, combinate. Eroi de prim-plan (Manole Păr-Negru, Ionuț, Tudor Șoimaru) sînt biografii axate pe o dominantă. Fără s-o spună, prozatorul se comportă mereu ca un moralist, în prelungirea lui Miron Costin și Neculce, inclinat să cugete pe marginea faptelor, aprobînd sau sancționînd. Raportul bine-rău traduce în fond un sistem complex de relații: de la individ la masă, de la o clasă la alta, relații între un popor și altul. În ciuda episoadelor crispante, naratorul păstrează un calm ce vine dintr-o lungă disciplinare la izvoarele ethosului popular. Sadoveanu e un Ceahlău masiv, munte-martor cu o viziune amplă peste timp și spațiu, pe care seismele trecătoare nu-l clintesc. De unde linearitatea

ca stil de evocare și transparența, ca efect al luminii interioare. Istoria se transformă în confesiune elocventă, cu un inexplicabil aer de autenticitate. A traduce un roman istoric sadovenian e o tentativă nu lipsită de dificultăți. Versiunile în alte limbi din *Frații Jderi* sau *Nicoară Polcoavă* nu pot comunica vibrațiile unui limbaj în care șoapta și melancolia fuzionează într-o țesătură de un rafinament verbal unic. Întocmai ca la Eminescu, ecouri ale frazei par a veni uneori din legendă și mit, iar astfel de infrasunete nu au echivalențe în dicționarele altor limbi.

Privind domeniul sadovenian în totalitate, câteva elemente revin simfonic: pământul, munții, pădurea, apa, lumina. Meșterii de fresce de la Voroneț și Humor ajunseseră la ideea perfecte consonanțe cromatice cu florile de câmp din ținut. Sadoveanu își concepe opera ca o construcție de dimensiunile țării întregi, descoperind cu încântare acordul dintre ambianța generală și oameni. Relieve istorice, ziduri ruinate, mănăstiri, îl orientează, paralel cu munții și pădurea, spre trecut. Ape precum Siretul, Moldova, Bistrița, ulterior riuri transilvănene și ținutul de basm al Deltei dunărene, poartă cu ele amintiri de o arhăitate geologică. Pe malul Siretului apar fantome de zimbri iar valurile de la Istria evocă urme ale neamurilor dispărute ca efect al neaderenței la acest climat. În structura ei interioară, opera sadoveniană e creația unui rapsod cu o excepțională cunoaștere a pământului și oamenilor, la care istoria are trăsături vii, plastice, încorporate în oameni iar prezentul se istorizează prin distanțarea deliberată a prozatorului de evenimente. Scrișul lui Sadoveanu trebuie abordat în totalitatea lui ca un ansamblu organic, cu stilul și vibrațiile lui, de neconfundat. A vorbi de Sadoveanu înseamnă a reactualiza de fiecare dată propria noastră biografie. Ne place să ne recunoaștem, ca popor, în asemenea opere care reprezintă concretizarea uneia din contribuțiile noastre la tezaurul valorilor universale. Lucrul e limpede: clasic național de anvergură maximă, Sadoveanu exprimă, din punctul de vedere al poporului român, un moment al conștiinței umane.

REBREANU SAU AFIRMAREA ROMANULUI

Repertoriul romanului înregistrează și înainte de 1920 câteva titluri respectabile. Romanul românesc de nivel european începe însă cu Rebreanu. Deviza realiștilor, „*être de son temps*“, a fost și deviza lui. Între un prozator de tip lirico-epic precum Sadoveanu, între Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu exploratori ai profunzimilor, analiști moderni, Rebreanu ocupă un loc aparte. Pe fundalul experimentelor avangardiste din epoca interbelică, stilul romancierului, tradițional, respiră impresia de soliditate, și aceasta e mult. Înaintașii tătonau; păseau nesigur. Rebreanu pornește direct de la lucruri, de la fapte, de aceea fraza sa în realizările optime sugerează impresia de certitudine, romancierul fiind prin excelență unul din marii creatori de viață din literatura română. Retina lui reține tablouri, fizionomii, gesturi, care depozitate în subconștient lucrează subteran, pentru ca după o lungă gestație ele să reapară amplificate, în asociații multiple, cu ramificații surprinzătoare. Dintr-o scenă agrestă cu un țăran ce părea că sărută pământul, motiv aproape mitologic, s-a născut, după lungi metamorfoze, *Ion*. Din niște fotografii reprezentând soldați spînzurați în împrejurările primului război mondial, s-a ivit ca idee *Pădurea Spînzuraților*. Din progresia frenetică a unor momente de dans argeșean avea să ia ființă *Ciuleandra*. Văzului i se alătură voci, inflexiuni traducînd în nuanțe felurite, dar mai puțin ca la Sadoveanu, sufletul naturii; mai mult ca la Sadoveanu dilemele, dramele, pa-

timile. Toate operele majore ale lui Rebreanu, capodoperele lui, sînt făcute să illustreze o *criză*, de unde frecvența personajelor dilematice. Alții vor fi introdus în roman mai multe personaje; statistic însă nimeni n-a creat mai multe personaje memorabile, care, ca acelea ale lui Balzac sau Tolstoi, ne însoțesc toată viața; intră în cercul cunoștințelor noastre apropiate. Lirismul, ca și inexistent, sau estompat cu grijă, trece neobservat. Din cele cîteva mostre rarissime, de reținut dintr-un fragment autobiografic (*Cuibul visurilor*) profilul unui Rebreanu sentimental: „Coborii într-o gară aproape pustie. Stătui pe peron, cu geamandanul în mînă, zăpăcit, neștiind încotro s-apuc. În inimă mi se învîrtea un cuțit. Cum să găsească fericirea într-o Vărare cu gară? Pe-atunci numai popa Grozea cel bătrîn umblase cu carul de foc, despre care povestea minunății. Stăteam în gara Vărarea și nu mai îndrăzneam să mă urnesc nici înainte și nici înapoi. Ce mai caut eu aici?” Prin absența lirismului, autorul lui *Ion* se situează exact la antipodul lui Sadoveanu.

Forța de reprezentare veridică, uneori înclinînd spre realismul dur al lui Verga, sare în ochi. Rebreanu rămîne un excepțional observator al concretului; comparațiile din domeniul inefabilului sufletește trimit și ele tot spre materie. De regretat e că posibilitățile de expresie verbală sînt mai reduse decît imaginația psihologică. Romancierul lucrează mai mult în tonuri fundamentale, lipsit de rafinamentul nuanțelor. Realismul psihologic, viguros, plin de sevă, nu are la el, așadar, diversitatea de expresie a unui Camil Petrescu. Prozatorul e înainte de toate, un arhitect, un constructor de edificii nu o dată monumentale, atent la problemele de echilibru și perspectivă. Nici un alt scriitor român n-a fost atît de preocupat de ideea de *plan*, despre care *mărturisirile* oferă date revelatoare. Episoade și situații studiate laborios (cum arată o recentă ediție critică), se regroupează, în *Ion*, în spiritul unei ordonanțe severe. La definitivarea ansamblului prezidează o geometrie clasică, avînd ca efect, potrivit precizării autorului: „împărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind cîte o scenă, cîte un moment, în sfîrșit un fir liber din țesătura generală”. Romanul, „un corp sferoid, se termină precum a început”,

adică după ce-l introduce pe cititor „în satul Pripas, pe șoseaua laterală, trecînd peste Someș și prin Jidovița, se întoarce la sfîrșit pe același drum înapoi, pînă ce iese din lumea ficțiunii și reîntre în lumea lui reală” ... Prima frază a romanului, mai exact prima secvență, oferă metodic, detalii de ordin topografic: „Din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba întovărășind Someșul, cînd în dreapta cînd în stînga, pînă la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece riul peste podul bătrîn de lemn, acoperit cu șindrilă, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Birgăului”. În aria senină a idilelor lui Coșbuc, Rebreanu localizează o acțiune intens dramatică, după consumarea căreia tabloul general reîntre treptat în cotidian. Cercul se închide în *Sfîrșitul* (cum se intitulează ultimul capitol) cu un tablou ușor modificat al *Începutului*. „Satul a rămas înapoi, același, pareă nimic nu s-ar fi schimbat (...). Peste zvîrcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare ștergînd toate urmele (...) Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsuri uruie mereu, monoton-monoton, ca însuși mersul vremii. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...”

Pe Rebreanu, procedeul acesta, — să-i spunem procedeul *cercului închis* — utilizat pînă la saturație în cinematografia modernă, pare să-l fi încîntat. *Pădurea Spînzuraților*, romanul imediat următor după *Ion*, începe și se încheie cu cîte o execuție prin ștreang. În *Răscoala* sînt reluate principiile construcției din *Ion*, romanul avînd, ca și acela, două părți. Eposul respectă o rigoare geometrică, aproape în modul lui Dante. Fiecare din cele două părți se bazează pe cîte șase momente; fiecare capitol, cuprinzînd șase sau șapte secvențe, poartă cîte un titlu dintr-un singur cuvînt: *Răsăritul*, *Pămînturile*, *Flămînzii* ... Între capitolele celor două mari secțiuni se observă paralelisme semnificative. Astfel, capitolul I, *Răsăritul*, are drept pandant în plan secund capitolul VII, *Știința*; capitolul II, *Pămînturile* trimite simbolic, dincolo, la capitolul VIII, *Flăcări*; în aceeași succesiune, capitolului III, *Flămînzii*, îi corespunde ca ecou capitolul IX, *Focul*. Pe de altă parte, capitolul inițial, *Răsă-*

ritul, trebuie pus în legătură și cu capitolul final (XII), *Apusul*, eposul rotunjindu-se sub semnul unei zile lungi, concepută alegoric, o zi de tragedie antică. Precum într-o epopee, în *Ion* și *Răscoala* tonul ia o anumită cadență, încît nașterea, nunta, moartea, calmul, crisparea se înscriu în ordinea faptelor naturale. Din această geometrie a cercului nimeni nu poate ieși, ca atare desfășurarea epică nu poate avea decît un singur curs. Între două sau mai multe soluții, protagoniștii optează pentru un fel de fatalitate, care, de fapt, este finalul impus de dialectica socială. Arhitectul se dovedește un dialectician al tragicului, fenomen a cărui necesitate nu este ca la antici de ordinul imanenței, ci un final logic, determinat de structura societății. În condițiile date, sfîrșitul lui *Ion* nu putea fi altul. Nici o altă alegere nu era posibilă în *Răscoala*.

Protagoniștii țărani, departe de a sugera o psihologie rudimentară, au parcă ceva din vechile picturi murale de sub a căror culoare patinată respiră mister. Elementaritatea lui *Ion*, de pildă, nu se confundă cu simplitatea, sufletul lui avînd destule cute ascunse, greu de sondat. Individul care-și convertește setea de pămînt într-o obsesie unică, fixată în subconștient, care-și reneagă dragostea și se automistifică, zicîndu-și că fericirea se traduce în numărul de iugăre, nu e nici transparent, nici lipsit de imaginație; numai metodele urmate se deosebesc de acelea ale ariviștilor clasici. Probabil că instalat la oraș, în contact cu medii rafinate, un ins din categoria lui *Ion* ar fi urmat stilul unui Julien Sorel. Din eroul titular, prozatorul a făcut însă, de la un anumit punct, un exemplar stăpînit de instincte obscure îndărătul cărora ar prezida „glasul pămîntului“, căci „pămîntul are un glas pe care țăranul îl aude și îl înțelege“. Teza, discutabilă, avea să fie expusă în *Lauda țăranului român*, discurs de recepție la Academie. Tensiunea din *Ion* are suport dramatic, personajele făcînd impresie prin consecvența într-o atitudine. Vasile Baciș nu vrea să dea pămîntul pentru a nu deveni „sărac“, „slugă“; așadar nu pasiunea pentru pămînt e nota dominantă. Nevoia de independență îl determină, la rîndu-i pe *Ion*, să persiste într-o decizie absolută. Atunci cînd constrîns de tenacitatea acestuia, bătrînul cedează („Tot, tot... să se isprăvească“) —

tensiunea psihologică atinge culmea. Pentru „bocotanul“ depozat, acest moment e prăbușirea; în schimb, satisfacția lui *Ion* se apropie de sublim, euforia traducîndu-se într-un gest cu virtuți teatrale:

„Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai rîvnea nimic și nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pămîntul se închina în fața lui, tot pămîntul... Și tot era al lui, numai al lui acuma... Se opri în mijlocul delniței. Lutul negru, lipicios, îi șintuia picioarele, îngreunîndu-le ca brațele unei iubite pătimase. Îi rîdeau ochii, iar fața toată îi era scaldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatică să îmbrățișeze lumea, s-o crîmpească în sărulări. Întinse mîinile spre brazdele drepte, zgrunfuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea singele.

Se aplecă, luă în mîini un bulgăre și-l sfărîmă între degete cu o plăcere înfricoșătoare. Mîinile îi rămaseră unse cu lutul cleios, ca niște mînuși de doliu. Sorbi mirosul, frecîndu-și palmele. Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbilă simți un fior rece, amețitor...

Se ridică deodată rușinat și se uită împrejur să nu-l fi văzut cineva. Fața însă îi zîmbea de o plăcere nesfîrșită“...

Scena care dă titlul capitolului *Sărutarea* se transformă pe nesimțite într-un interludiu liric, nu fără intenții simbolice. Momentul e dintre acelea care, ca plastică și semnificație, transcend dincolo de amănunte, fixîndu-se puternic în memorie. Mulți nu rețin din roman decît acest moment al sărutului, așa cum alții își întipăresc din *Iliada* vreun episod patetic. Un critic fin ca E. Lovinescu deducea de aici că *Ion* este „expresia instinctului de stăpînire a pămîntului“, un fel de posedat, cu porniri atavice, în afara determinismului social, punct de vedere ce omite explicația reală, de ordin economic, utilitar⁽¹⁾. Cu toate că prozatorul apăsă în *Lauda țăranului român* pe ideea că setea de posesiune i-ar fi specifică numai acestuia, fenomenul apare în condiții economice analoage și în alte părți. De menționat, de pildă, romanul *Țăranii* al polonezului Wladislaw Reymont. O scenă similară cu aceea a sărutului din *Ion* se găsește în *La Terre* de Zola; alta, mai apropiată încă, în *Regain* (Regenerare) de Jean Giono. Încovoiat peste brazdă (gestul lui *Ion*) un bărbat din *Regenerare*, ars de soare, apucă un bulgăre; „... îl privește, îl miroase, îl macină între degete,

făcându-l să curgă, apoi contemplă unsoarea roșcată ce rămîne pe piele". Taciturnul Panturle în mijlocul ogorului, „pare îmbrăcat cu o bucată de arătură; pare un simbol... e solid infipt ca o coloană...”

Dramă a pămîntului, *Ion* e în același timp un roman al iubirii tragice și al morții; pămîntul singur rămîne indiferent, mut, pe cînd erosul se încheie în singe și păcat iar Ion și Ana dispar năprasnic. O mină a fatalității face ca și copilul acestora să se stingă, — și cu el neamul Glanetașului. Eliberat de obsesia pămîntului, sufletul lui Ion, disponibil pentru alte patimi, caută, ca într-o tragedie de Eschyl, revelația dragostei, în timp ce Ana are revelația morții. La rîndul ei, Florica e un alt Ion, de sex feminin, măritată fără dragoste, pentru avere. Rebreanu, incolor cînd descrie scene tandre, este un admirabil pictor al forței și fenomenelor naturale, văzute solemn.

Nu e greu de observat că în *Răscoala* tablouri rurale și episoade bucureștene, conacul moșieresc, redacția unei gazete, budoarul, loja teatrului, parlamentul, într-o succesiune cu tot felul de resorturi, cad sub incidența unui reflector mobil, destinat să surprindă complexitatea relațiilor. Țăranii argeșeni din roman călătorește cu trenul la București pentru a se edifica în chestiuni relative la pămînt; la rîndul lor, moșieri, arendași, jandarmi, exponenți tipici, au legături cu ambianța de sat. Toate firele urmînd să se întilnească în vîlmășagul răscoalei, atunci cînd mișcările vor fi rezezi, oamenii, faptele pregătitoare, „explicațiile” sînt prezentate în prealabil, într-un film lent. Prima parte a romanului (*Se mișcă țara*) are toate atributele unui studiu documentar. Introducere într-o atmosferă. Dacă sociologul, psihologul, istoricul acționează, oarecum, pe cîte o singură direcție, Rebreanu e unul în trei. În ce mod se face *pregătirea*? De remarcat, în special, o tehnică a *anticipării*, nu lipsită de riscuri, știut fiind că avansarea unor detalii distruge neprevăzutul. Chiar în prima secvență, în compartimentul unui tren, apar împreună un moșier tînăr (Grigore Iuga), un arendaș (Ilie Rogojinaru), un director în Ministerul de Interne și un ofițer de jandarmi; în discuție se anticipă asupra altui moșier, Miron Iuga („Șapte mii de pogioane, prima calitate, în Argeș, jos, aproape de Teleor-

man!...”).

De la cea dintîi frază sîntem preveniți despre opinia arendașilor, exprimată de Rogojinaru; pentru acesta țăranul român nu e cum se spune în cărți și discursuri, „un martir”, ci „numai rău și prost și leneș”....

Multitudinea gesturilor și figurilor în marile pînze ale unui David exercită asupra privitorului un fel de derută; din întreaga panoramă spectatorul, oricît de avizat, nu percepe decît porțiuni. Arta lui Rebreanu, ca observator al gloatei, excelează în orientarea atenției către dominantele psihologiei colective, cam în genul *unanimismului* profesat în poezie de Jules Romains. Psihologiile individuale se topec, în anumite împrejurări, în reacțiuni de ansamblu, oamenii unindu-se grație unui fluid reciproc. Neconvinși de un scurt discurs al prefectului, țărani din Amara păstrează o tăcere elocventă: „*Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap...*” După incidente mărunte, componenții grupului par a se liniști, însă psihologicește aceasta indică o acumulare în subteran: „*Liniștea asta nu-i a bună*”, remarcă aluziv primarul Pravilă. În a doua parte a romanului, episoade plasate sub titlul simbolic *Focurile*, cîștigă prin juxtapunere, încît din zeci de momente cenușii, începute lent, rezultă o țesătură memorabilă. Conflictul ia progresiv un sens ascendent, gîfiiitor. Romancierul operează asemenea unui cineast, cu secvențe de film luate pe viu, uneori fără să adauge tabloului sau dialogului nici un comentariu, nici o explicație. Schimburi de cuvinte pline de reticențe devin revelatoare prin sensurile subtextuale, ca în fragmentul arhicunoscut:

- *Bați coasa, Trifoane? ori...? întrebă Leonte fără mirare.*
- *O bat să fie bălulă! zise Trifon fără să ridice capul.*
- *Mi se pare că vrei să cosești înainte de a semăna...*
- *Apoi dacă trebuie... De!*

Aici nu personajele au relief, ci vorbele, care, nu definesc indivizi. E indiferent, de altminteri, cine sînt cei doi; numele lor nu spune mare lucru. Bazată pe ambiguități, vorbirea rezumă o stare de spirit, care este aceea a unui grup. Zvonurile despre mișcările revendicative din Moldova, veștile succinte din gazete, contribuie la un fel de pregătire morală înceată, săpînd în adînc. Ritmul se precipită o dată cu spec-

tacolul primelor flăcări, când psihologia răsculaților stă, covârșitor, sub semnul convergenței. Verbe frecvente indică freamătul: „Plănuiau și strigau și sfătuiau. Se infuriau unul pe altul și începeau să suduie, ori să scrișnească din dinți. Se încurajau reciproc să nu le fie frică de nimeni...” La primele salve ale armatei, răsculații se simt „cuprinși într-un început de mișcare de fugă”, ca și când o perdea de uragan ar fi măturat cîmpia... În tot ce e dezlănțuire morală, Rebreanu e un pictor magistral, încet violență, execuțiile, schingiuirile, relatate cu maximum de economie, într-un stil sobru, se condensează în pagini antologice. În *Ion*, timpul păstrează, în ciuda momentelor de tensiune, un ritm aproape egal, reglat parcă după mișcările soarelui. Timpul din *Răscoala*, la început uniform, calm, lăsat în toate sensurile, se restrânge în final, devenind dens, dramatic, traducînd o criză, răsturnînd duratele ordinare. Aparent, *Ion* ar fi mai aproape de ritmul eposului, pe cînd *Răscoala*, prin concentrarea progresivă din final, pare mai aproape de un ritm dramatic. În fond, în cele două romane eposul și drama coexistă, se interferează.

Tolstoi, Romain Rolland și alții au realizat capodopere fără să dea atenție deosebită detaliilor. Rebreanu, hotărît să sublinieze mișcările fundamentale, procedează la fel, atent la marile ansambluri. Drept urmare, măștile, fizionomiile, chiar cînd e vorba de protagoniști, îl preocupă mai puțin decît personajul *debout*, luat în totalitate. Obrajii Anei sînt „îmbujorați” și „umezi”. Aît despre fizionomie. Ce epitete îi vin romancierului sub condei? Dintre cele mai comune. George Bulbuc e „harnic, muncitor și strîngător”; un țaran din *Răscoala* e „înalt și spătos, deștept și harnic cît patru”; un conac, tot în *Răscoala*, arăta „bătrîn, modest și prietenos”... Există un stil Rebreanu, în care trăsături ca acestea pot fi întîlnite la un loc, reunite în orice fragment. Să transcriem, de pildă, fraza cu care se deschide *Pădurea Spînzuraților*: „Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea streangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii”. În *Ion* și *Răscoala* expoziția de tablouri se adre-

sează cu precădere ochiului, detaliile percepute vizual stimulînd apoi reprezentarea. Chiar și într-un roman ca *Pădurea spînzuraților*, care putea favoriza reflecția, Rebreanu nu excelează în direcția ideilor generale. Cu alit mai puțin în *Ion*, unde comentariile marginale de aspect sentențios sînt cu totul rare: „Viața e nimicitoare iluziilor. Numai cel ce-și poate păstra visurile, în ciuda cruzimilor vieții, numai acela nu va pierde încrederea niciodată”... Sau: „Nici un paradis nu e frumos ca acela pe care-l zugrăvește omul în sufletul său. Raiul unuia poate să fie iadul altuia. Fericirea e clădită de închipuirea fiecăruia și fiecare și-o potrivește ca o haină”...

Ignoră Rebreanu natura? N-o aduce în primul plan decît rareori și nu ca Natură în sine, ci ca mediu uman sau cadru. Ca romancier realist, îl preocupă paralelismele dintre stările psihologice și cadrul exterior, natura potențînd o anumită semnificație, substituindu-se nu o dată comentariului analitic. Proiectat pe fundalul verde al lanurilor în plină vegetație, într-o tăcere aproape mitologică, *Ion* trece lin de la îndoială la un orgoliu de om predestinat să răzbească. Se plimbă prin lanul umed de rouă, rupe cîteva flori de lăcăr, le freacă în palme, se îmbată de miresme, încîntat de răsăritul soarelui: „Sub sărutarea zorilor, tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grîu și de ovăz, cînepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzuiau, sușoteau, fișiau, vorbind în grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltoarește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat, în fața uriașului: — Cît pămînt, Doamne!... În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvîrcolească sub picioare. Un fir îl înțepa la gleznă, din sus de opinecă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpin. Și atunci se văzu crescînd din ce în ce mai mare. Vijiiturile stranii păreau niște cîntece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprin-

seră într-o lucire de izbîndă. Se simțea atît de puternic, încît să domnească peste tot cuprinsul“. La izbucnirea răscoalei, la Amara, ziua e prevestită de „zori mai roșii ca totdeauna“. Capitolul *Focul* începe cu un tablou premotoriu, cu analogii între focul solar și acela al conacelor incendiate: „Orizontul vopsit de flăcările pămîntești se împurpura tot mai minios, pînă ce se ridică greoi globul soarelui, un cap scaldat în singe proaspăt (...). Apoi, cu cît văzduhul se limpezea, cu atît deasupra răsăritului se îngîmădeau trîmbele negre de fum, care se colăceau și se frîngeau ca niște brațe arse înălțate spre Dumnezeu...“. Execuția lui Svoboda are loc într-un cadru crepuscular, de amurg: „Un vînt tomnatic, umed și trist, începu să bată dinspre satul amețit de ceață, aducînd pe aripi zvonuri de gemete înăbușite“. După momentul tragic, amurgul acopere „întreg pămîntul, ca un lîntoliu negru...“

„Temelia creației, preciza prozatorul, rămîne negreșit expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu voi sacrifica niciodată o intenție; prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirea stilistică, cel puțin în opera de creație, se face mai totdeauna în detrimentul preciziei și al mișcării de viață. De altfel, cred că e mult mai ușor de scris frumos, decît a exprima exact. Expresia exactă îți cere mai multă zbuciumare, «Cuvîntul ce exprimă adevărul»“ (2). În linii mari, un program estetic ca acesta — fragment dintr-o confesiune cu titlul *Cred* — trimite la realiști celebri, de exemplu la Balzac sau la Tolstoi. Să recunoaștem, în ciuda diferențelor de optică, asemănări cu Camil Petrescu, în sensul că Rebreanu se declară *anticalofil*, partizan al unei literaturi a *autenticității*. În practică, autorul lui *Ion* face apel la mijloacele stilului oral, cu argumentul — dezvoltat în *Lauda țaranului român* — că „legătura concretă cu pămîntul și cu lumea concretă“ asigură pulsul vieții. Ce vrea să spună aceasta, mai explicit? Vorbirea populară a păstrat „expresia imagică și naivă a omului simplu, o prospețime pitorească și colorată, ritmul vieții mișcătoare“, în timp ce limbile cizelate artistic, intelectualizate printr-o orientare unilaterală, devin abstracte iar

în cele din urmă îmbătrînesc, se artificializează. Exclue Rebreanu termenii de aspect savant? Nu procedează astfel, însă recurge rar la asemenea termeni. În *Răscoala*, moșierrea Nadina și cei din anturajul ei trebuiau să utilizeze alt limbaj decît țăranii din Argeș. Un personaj oarecare e „antișat“ de persoana lui (*entiché*), aici în sensul de: atașat de sine însuși (cap. XII). Tot în *Răscoala*, găsim chiar în frazele autorului neologisme. O brișcă aleargă „în trapul reținut al cailor, pe drumul ce cobora într-o *serpentină* severă pe malul *escarpat* ca o *faleză*“ (cap. II). Miron Iuga „s-a ofuscat“, fiindcă un țăran „îi citise în suflet“ (cap. III).

Constructorul s-a vrut un continuator, dar și un inovator. Într-un articol ocazional (*Centenarul nuvelei românești*), autorul *Răscoalei* cita ca reprezentative zece nuvele, între care *Alexandru Lăpușneanul*, *Sărmanul Dionis*, *Haia Sanis* și *Gloria Constantinii*. Preferințele dezvăluite în 1940, cînd, practic, propria-i operă era încheiată, sînt probante în ce privește pluralitatea modurilor, diversitate de care Rebreanu însuși, ca romancier, a fost tentat într-un fel sau altul. Lucru nu îndeajuns subliniat, arhitectul a fost într-o perpetuă căutare de formule, vizînd tot timpul construcții, perspective, soluții noi. Dacă în *Ion* și *Răscoala* frapează ideea de epos contemporan, în *Pădurea Spînzuraților* trece în primul plan examenul psihologic, în *Crăișorul* istoria iar în *Adam și Eva* o doctrină metafizică. Să nu uităm un roman de tip detectiv-senzațional. De regretat e că ultimele scrieri, departe de solidele construcții anterioare, marchează o involuție.

G. CĂLINESCU : ROMANUL SITUAȚIILOR DUBLE

„Sînt o nebună, Felix, nu trebuie
să te iei după mine“...

Într-o sagace pagină din *corespondență*, Flaubert recunoștea, explicîndu-se, că în *Madame Bovary* faptele sînt precare, însă adăuga că „ideile sînt fapte“ iar „operele cele mai frumoase sînt acelea în care se află mai puțină materie“. Prin urmare, un ideal clasic. La nivelul anului 1938, cînd publica *Enigma Otilie*, G. Călinescu reținuse din metamorfozele romanului universal, ca exemplară, formula balzaciană, totuși el e în același timp un flaubertian. Dezvoltare logică, subordonată unui plan, caractere semnificative, un ethos generator de dialoguri, în plus o anumită detașare de lucruri pentru a sesiza esențele, iată la Călinescu, în momentul respectiv, un program ce revalida experiențe verificate, în timp ce alții, vizînd sincronizarea cu limbajul contemporan, erau proustieni. Nimic nu e neglijat la Călinescu, firește, din tehnica lui Balzac. Fiecărei reacții exterioare i se caută un mobil intern; o simplă privire este un *act*, ceva ce solicită explicații. Motivări reclamă faptele de ordin economic, social sau erotic, totul. Tehnica *enunțiativă*, destinată să facă palpabile lucrurile, să le fixeze în spațiu, pregătește pe cititor să asiste, ca martor ipotetic, la viitoarele explorări psihologice. Strada bucureșteană din *Enigma Otilie*, în care descinde de la Iași, cu un aer dezorientat, Felix Sima, e descrisă în maniera unui reportaj: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind din

strada Sfinții Apostoli, cu un soi de valiză în mină, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mină în alta“ ... Detaliile de aspect topografic, precizările cronologice și celelalte au aici aproape un sunet de roman-foleton, ținînd să capteze de la început curiozitatea. Fragmente ca acestea, strict descriptive, oarecum *alone*, constituie elemente de *substructură*, dar nu limbajul neutru e genul lui Călinescu. Insistența amănuntelor, cînd ni se prezintă documentar filmul casei Giurgiuveanu („ciubucăria ridicolă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit“, zidurile crăpate, grilajul înalt și greoi de fier, aerul sordid și întunecat), intră într-un necesar sistem de referințe, anticipînd prin analogii și sugestii primul contact cu proprietarul. Numai la un Matei I. Caragiale, anterior, astfel de elemente de cadru erau descrise cu erudiție și voluptate, cu convingerea funcției lor în punctarea unor caractere. Flaubert își are partea lui în direcția inciziei analitice. Ca roman al unui mediu burghez, cu scene de interior și consilii de familie, *Enigma Otilie* rezistă prin congruența optimă a mijloacelor; mecanismele desfăcute în amănunte, decupajele etice, piesele aparent uitate se regroupează cu un gust sigur, în ansambluri; participă la un edificiu coerent. Moralism incisiv, prozatorul se ridică de la substraturi la mobiluri complicate, la structuri etice jalnice sau feroce, specifice cadrului dat. La Dickens sau la Galsworthy, nu numai la Balzac, situații ca acelea din romanul călinescian sînt obișnuite. Casa Aglaiei (vecină cu a fratelui ei) poate părea, la prima vedere, un pașnic *home* bucureștean, cu mobilier eteroclit. Simion Tulea, soțul, e însă un bătrîn decrepit, — lucrează perne pe etamină, „ca să-și omoare timpul“ — fiind internat, în cele din urmă, la spital; Titi, fiul, imbecil, degenerat, pictează, reproducînd în culori cărți postale ilustrate sau se leagănă ca un prunc; cele două fiice învederează o compactă mediocritate, una înverșunată să-și păstreze soțul, cealaltă, obsedată erotic, în căutarea unui logodnic. Stănică Rațiu, avocat fără procese, cabotin, cinic, își deplînge tactic nenorocul în căsnicie, se lamentează, în timp ce, *homo duplex*, duce în afara căminului o existență de epicureu. Galeria aceasta à la Daumier, în al cărei centru stă un Giurgiuveanu en garde, i se revelă

lui Felix ca o mixtură de „indiferență și dușmănie“. „Nici un elan, nici o sinceritate“ ... Hortensia Papadat-Bengescu ar fi apăsât pe latura clinică. G. Călinescu preferă ironia.

Și în construcția romanului, și în dialectica internă a personajelor se distinge o bipolaritate continuă. De remarcat, întâi, un conflict în ordine strict materială, în cadrul căruia partida Aglaiei Tulea, în alertă, scrutează intențiile rentierului privind moștenirea. De altă parte, o acțiune *a contrario*, aparent ideală, cu suport erotic. Interferențele sînt multiple; rareori, o acțiune e pusă în paranteze, în avantajul celeilalte. Orfana Otilia Mărculescu, fiică vitregă a lui Costache Giurgiuveanu, face legătura, polarizînd atenția grupului Tulea (ca posibilă moștenitoare unică) sau întreținînd demersurile sentimentale ale celorlalți. Nici o neliniște de ordin metafizic, la nimeni; toți, cu excepția Otiliei, sînt oamenii unor *calcule* precise, explicite sau voalate. Calculul, legat de sentimentul posesiunii, ocupă la Costache Giurgiuveanu, neînterupt, obsedant, întreg cîmpul conștiinței. Calculul grupului Tulea se bazează pe o încercuire a avarului, pentru a-i forța mîna. Calculele felurite, pe cont propriu, face impertinentul Stănică Rațiu, simulînd a fi excedat de „prea multă simțire și dor de tot ce e frumos în viață“... Fiindcă perspectiva moștenirii e nesigură iar conviețuirea cu Olimpia îl agasează, Stănică se apropie de Georgeta („fată faină“), curtezană în stil mare, întreținută unui general bătrîn. Între timp, nu-l pierde din ochi pe unchiul Costache: „*ca să observe, ca să ia măsuri*“. Puerile sînt calculele matrimoniale ale Auricăi, sora Olimpiei. Perfect *homme du monde*, moșierul Pascalopol, scutit de probleme materiale (îndrăgostit de Otilia), pare că plutește deasupra lucrurilor, adoptînd un comportament neutru. Manierele alese, generozitatea discretă — care-i asigură simpatia clanului Tulea și a unchiului Costache — sînt *armele sale*. Tip balzacian este și Felix, în fond „suflet limpede, incapabil de disimulație“, la care voința dirijată sever către un scop, nu cunoaște ezitări: „Era așa de ambițios, încît nici nu putea să-și închipuie că n-ar ajunge a fi cel dintîi dintr-o ramură de activitate“. În literatură, în arte, raționează el, succesul „e adesea o chestiune de întîmplare“, în

medicină una de perseverență, iar calculul său e să ajungă, prin efort organizat, un „doctor mare“...

Nu prin ce este balzacian atrage atenția Călinescu în romanul din epocă, reprezentat de Rebreanu, de Camil Petrescu, de Hortensia Papadat-Bengescu și ceilalți. Toată mișcarea psihologică rezultă din coliziuni directe sau ascunse, între caractere contradictorii; în descifrarea paradoxurilor și incompatibilităților, romanul are evident un stil călinescian. Sîntem, de fapt, într-un cadru de *comédie*, dacă prin comedie se înțelege dislocarea aparențelor în vederea descoperirii fondului autentic. Rîsul nu trece în roman dincolo de anumite limite, dar însoțește permanent expoziția de măști. Moșierul Pascalopol, de pildă, rafinat, generos, e o imagine răsturnată a lui Costache Giurgiuveanu, avarul maniac. Lui Felix și „nerușinatului“ Stănică Rațiu voința de a-și crea o situație solidă le este, într-o măsură, comună, dar caracterele sînt categoric opuse. Aceeași opoziție ireductibilă o separă pe Otilia, „floare rară“ (cum o definește incidental Pascalopol), de fiicele Aglaiei Tulea. Nici o mască fără perechea ei, ca termen de comparație. Există, desigur, momente grave (sfîrșitul lui Giurgiuveanu, exodul Otiliei), pulverizate în țesătura întregului, care stă sub semnul ironiei. De remarcat și o tripartiție a personajelor, fie pe baza caracterelor comune (Aglae cu fiicele: Olimpia, Aurica), fie sub influența erosului (Otilia, Felix, Pascalopol), ori, mai puțin evident, sub semnul enigmei: Otilia, Felix, Costache Giurgiuveanu. Toți aceștia, plus alții, în serii triale, apar precum într-o *Cină de taină* de aspect profan, cu fizionomii diferențiate puternic. Reuniți întîmplător la un restaurant, cîțiva dintre ei formează un tablou de o „hibriditate caricaturală“, elocvent sub specia ethosului. „Moș Costache, avarul care vinduse localul, minca la masa cumpărătorului. Stănică și Olimpia, hiene averse de moștenire, făceau pe moralisti. Georgeta, curtezană, și generalul, stricat bătrîn, îl ocroteau pe el (Felix) care avusese legături cu Georgeta“...

Felix este un caracter fixat prematur (în această privință, ca și unchiul Costache), încît la el fiecare nou amănunt etic nu face decît să potențeze o trăsătură unică, fundamentală. Există atunci o enigmă a lui Felix? Dacă răs-

pundem *da*, nu greșim, totuși enigma lui de intelectual abstract e oarecum previzibilă: „Voia să descopere ceva, să dezlege o *enigmă științifică*, să contribuie la progresul medicinei“... În cadrul tripartiției personajelor, de care vorbeam, Felix e *studiat* când de Otilia, când de Georgeta, demimondenă perspicace. „Dacă un tânăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol (declară, aluziv, Otilia) cum l-aș iubi“! Și tot ea completează: „Sînt o nebună, Felix, nu trebuie să te iei după mine“... Lipsit de ingenua nebunie a Otiliei, Felix acceptă plat o situație echivocă: „Vei fi *sora mea*, dacă vrei așa“... Din altă perspectivă, curtezana Georgeta sesizează la partenerul cu porniri frinate rapid, aceeași absență a unor aripi întinse spre aventură. „Eu te văd făcînd o căsătorie strălucită, cu o fată bogată, intrînd în politică, ajungînd deputat și poate mai departe“. Diagnostic moral exact. Temperament liniar, trăsăturile lui de caracter nu se contrazic, încadrîndu-se într-o tipologie clasică.

De mai multe ori în *Enigma Otiliei*, direct sau indirect, vine vorba despre nebunie. Fixațiunea lui Costache Giurgiuveanu, ramolismul senil al lui Simion, imbecilitatea lui Titi, crizele erotice ale Auricăi sînt cazuri de natură psihiatrică. Dintr-o interpretare modernă, *Folie et Déliraison* (Plon, 1961), cu larg orizont filozofic, aflăm că nebunia ar fi o variabilă a psihicului între două limite: *raison* și *dérailson*. Acestea variază (după Michel Foucault) în funcție de raporturile, — schimbătoare și ele — dintre cel ce privește (rezonabil) și cei priviți (nebunii). Otilia are, fie și în mică măsură, sentimentul excentricității. Știe că *poate părea* nebună iar trioul feminin Tulea o și consideră ca atare, dar „nebunia“ ei nonșalantă dă farmec unei vîrste. E un mod inconștient, genuin, al tinereții abia ieșite din copilărie: o prelungire a registrului infantil, care pentru „rezonabili“ lipsiți de imaginație trece drept dereglare. Ceilalți evoluează neted, într-un singur sens. Otilia are nostalgia regresivității originare și curiozitatea viitorului. Se mișcă în spirală, trăiește expansiv în real și ficțiune, descoperindu-și alte raporturi cu lumea, de la niveluri neconținut schimbătoare. Pot avea ceilalți — și chiar au — trăsături mai lesne de definit, relevante clasic; unul e *avarul*, altul *voința de a învinge*, celăl-

alt *omul de lume gentil*. Toți aceștia aparțin unui orizont al pozitivității. Otilia transcende din propria-i biografie, situîndu-se prin grația indefinisabilă pe o traiectorie a *ideii* (de unde dificultatea rolului Otiliei în film).

Toți protagoniștii romanului pot fi așezați, prin ceea ce ei au esențial, în categorii etice, sociale, psihologice clare. Li se găsește cite un echivalent în dicționarul personajelor lui Balzac. Singură Otilia, de o feminitate cuceritoare, face excepție. Cine e Otilia? Ce secrete ascund „nebuniile“ ei? Solitarul Felix, conturîndu-și prematur personalitatea, și mult mai vîrstnicul moșier Leonida Pascalopol (îndrăgostit și el, dar menținîndu-se într-o expectativă decentă), formează împreună cu tinăra fată un triumf de forțe în dezacord. O cunoaștem pe Otilia, numai în măsura în care ea oscilează spre unul sau spre celălalt, deveniți niște termeni de referință. Otilia e anticonvenție; partenerii sînt conformiști. Felix nu e un René sau un Werther, la care iubirea nerealizată face să se întunece universul, ci mai degrabă un Julien Sorel moderat, interiorizat și metodic. Nimic tragic nu frînge nici echilibrul lui Pascalopol, la care diferența de vîrstă, virtual motiv de mari probleme (cazul Codrescu din *Adela*), nu intră în discuție. Destinul Otiliei nu se revelă nici prin Felix, nici prin Pascalopol, care nu au în existența ei un rol catalizator, nici prin muzică, nici prin evaziunea în exotic. Eroină a unor incompatibilități fără ieșire, destinul ei este de a rămîne în ambiguitate, între da și nu, între solar și mister, între real și utopic, aparent undeva într-un anotimp muzical și nedefinit, în realitate sugerînd un fel de demonie, înscriindu-se simultan în Eternul feminin și în clipă. Pe scurt, Otilia dă gravitate lucrurilor ușoare și superficializează prin „*jemanfîșism*“, prin persiflare și neinteres, lucrurile grave. Însăși dezordinea din camera ei traduce inconstanța, imposibilitatea de a se fixa. În intenția lui G. Călinescu, personajul titular al romanului — disecat cu mijloacele unui Flaubert — pare a fi o expresie a feminității în stadiul maximei străluciri; în același timp apariție contemporană și ecou din *canzonele* lui Petrarca („*una cosa dal ciel caduta*“ ...), viziune de rafinament botticeliano și reflex din Cezara eminesciană. Mitul de care o putea lega autorul, e acela al focului. Nu marmura lui Eminescu, ci combustia și nervul sînt atributele acestei

Venus valachica. Finalitatea romanescă l-a determinat pe prozator s-o plaseze într-un timp istoric precis. La Eminescu, Otilia ar fi fost, fără îndoială, motiv de poem, „prototipul îngerilor din senin” și demon în eternitate.

Tente poematice există și la Călinescu, însă nu atât de vizibile încât să devină jenante, nepotrivite așadar într-un roman realist. În tinăra nestatornică, obișnuind precum Dania lui Anton Holban să cultive „jocurile” erosului, își dispută întințitatea mai multe suflete, scindate între puritate și dammare. Insubordonată, nepăsătoare, Otilia nu problematizează decât în funcție de lucruri concrete; ea nu e nici cerebrală, nici nu trăiește fiziologic, exagerat sensual, sugerind însă prin reacțiile spontane o imagine a Vieții. Renan, raționalistul, o putea contempla în acest sens, ca o ilustrare a propriei teze, chiar dacă Otilia nu e numai instinct. „Plus l'homme se développe par la tête, plus il rêve le pôle contraire, c'est à dire l'irrationnel, le repos dans la complète ignorance, la femme qui n'est que femme, l'être instinctif qui n'agit que par l'impulsion d'une conscience obscure” (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*). Răscolită de un pasaj furtunos din *Rapsodia ungară* a lui Liszt, Otilia trîntește odată capacul pianului, cu motivarea: „Îmi vine uneori să alerg, să zbor (...) Vrei să fugim? Hai să fugim!” ... Felix e derutat, iar Marina, slujnica, reacționează opac: „Haida! A-nceput nebunia” ... Disonanța dintre tinării parteneri nu ține de limbaj, ci de modul de a înțelege idealitatea gestului. Psihologia feminină se sprijină pe disponibilități infinite, iată teza; la Otilia, cochetăria și capriciul îmbracă marele stil al artei, travestind realitatea sub o armură invizibilă. Lui Felix i se spune explicit că „nu cunoaște bine sufletul feminin”, că „o fată admiră un tânăr cu gânduri serioase, dar se obosește și adesea preferă oamenii mediocri” ... Proiectul unui bărbat de a face din femeie o transcendență serafică („icoană pentru uzul său personal”) irită și îndepărtează, iar Felix e „de o profunditate care sperie o fată”. Prin „epicureismul lui de om cult” („foarte subtil”), moșierul galant Pascalopol, intelectual cu preocupări literare și muzicale, călătorit prin toată Europa, posesor de mobile rare, e în avantajul unei experiențe mai de preț decât atracția tinereții. Recapitulându-și vechile aspirații artistice, Pascalopol își spune „un

ratat”. Otilia îi dă sentimentul unei revitalizări și tot tactul lui constă în a și-o apropia cu prudență.

Dilema Otiliei, între un bărbat vîrstnic, aparent dezinteresat, și un partener tânăr, de o frumusețe caligrafică, dar cu idei prea grave, îndirjit să se afirme, se rezolvă destul de obscur, tinăra optînd pentru cel dintîi. Normele apar răsturnate. Pînă la un punct, enigma tinerei fete e de a se menține în incertitudine. „Te-ai dus la Paris — îi reproșează Felix — și ai stat atîta vreme cu Pascalopol. În ce calitate? Îl iubești? A crede asta înseamnă să nu mai cred în vorbe tale. În tot cazul, el trebuie să te iubească. Pentru mine, Otilia, ai început să devii o *enigmă*. Și Pascalopol și eu sintem îndreptățiți să credem că ne iubești și, totuși, nimeni nu știe sigur” ... Joacă Otilia o comedie? Se complăce ea în atitudini cinice, de femeie știutoare sau de *mala pianta*? Nici vorbă, nu. Se decide pentru acela care-i oferă imediat perspectiva unei existențe comode, totuși nu în urma unui *calcul* limpede, cum se întîmplă de o mie de ori în alte romane. Intervine, poate, și un impuls al afinităților, de ordinul inefabilului. Profilul Otiliei este, sigur însă, locul geometrie al unor discontinuități. Romanticii ar fi făcut din ea o personificare a capriciului juvenil. Gratuitatea gestului, demonstrată în sute de împrejurări, pledează, în cazul ei, pentru un fel de iraționalism suav, în sensul că, *absent-gînditoare*, ea se complăce în neprevăzut, așa cum alții adoră fantasticul. Pare chiar că dependența de mediu s-a întrerupt, protagonista (neinteresată de moștenirea rentierului) aspirînd spre inefabil, dematerializată, integrată unui ritm ce nu cunoaște deloc sentimentul tragic.

Înțeleasă ca o sublimare a Frumosului, ea aparține la modul general Umanului, participînd natural la imaginea de armonie a Vieții. În ipostază individualizată, particulară, Otilia e un amalgam de intuiții, de instinct și mobilitate. Privită schopenhauerian, ea e glasul speciei. E de înțeles de ce Pascalopol, cu distincția sa respectabilă, îi întreține cultul. În perspectivă larg umană, comportamentul lui Pascalopol este explicabil, deși atitudinea față de Otilia „nu se clasa deloc printre *sentimentele paterne*”. Față de virtualitățile materne, firești la orice femeie, detectabile deci și la Otilia, junele Felix își manifestă, la un moment

dat, „sentimentul filial, rămas nefolosit din pricina morții timpurii a mamei lui“. Felix „simțea nevoia să i se mărturisască, să se așeze sub protecția ei, să facă întocmai ce i se ordonă“...

Antiteza și construcția în contrapunct caracterizează romanul în totalitate. Vulgaritatea se confruntă, în zeci de moduri, cu noblețea gestului, mărginirea cu elanul pur; aerul închis din casele de pe strada Antim contrastează cu cerul înalt al Bărăganului, acesta din urmă fixat în pagini antologice. Deoparte inaptitudinea pentru frumos a lui Titi, de alta fiorul liric al Otiliei cîntînd din Liszt sau delicatețea lui Felix descifrînd o pagină din *Folies d'Espagne* de Corelli. Otilia are uneori — scrie prozatorul — ceva din madonele lui Carlo Dolci. Elogiul fineței sună memorabil, într-o frază a lui Pascalopol: „Emotivitatea, delicatețea sufletească, astea sînt produse ale inteligenței, sînt complicațiuni superioare“. Imaginea frumuseții, potențată de sensibilitate și înobilată de inteligență, reprezintă în ierarhia valorilor, la Călinescu, un *summum bonum*: bunul suprem.

Finalul e deschis. Pianistă de talent, separată de Pascalopol pentru a însoți pe altul, pierzîndu-și apoi urma la Buenos-Aires, Otilia persistă în enigmă. Își interoghează destinul și nu-i răspunde nimeni, nici din exterior, nici dinăuntru. Neliniștită, protagonista nu are totuși sentimentul infinitului. Cînd, după experiențe matrimoniale, ea va deveni o doamnă banală, o burgheză de serie, destinul ei nu mai interesează literar. O demonstrează ultimele pagini ale romanului, într-un epilog fulger.

PROMOVAREA „FLUIDULUI”. ROMANUL PROFUNZIMILOR



Prin G. Călinescu și Camil Petrescu noțiunea de *scriitor complet* devine o realitate. „Voi scrie pînă la 25 de ani versuri (declara o dată Camil Petrescu), pentru că este vremea iluziilor; voi scrie între 25—35 de ani teatru, pentru că teatrul cere și o oarecare experiență și o anumită vibrație nervoasă; voi scrie între 35—40 ani romane, pentru că romanele cer o bogată experiență a vieții și o anumită maturitate expresivă. Și abia la 40 de ani mă voi întoarce la filozofie...“ Din toate aceste ipostaze (în care nu s-a manifestat în ordinea strict anunțată), cel mai interesant rămîne romancierul, ceea ce nu înseamnă că poetul, dramaturgul și eseistul nu merită stimă. În fond, delimitările nu prea sînt posibile, fiindcă, în *Ultima noapte de dragoste, înția noapte de război* și în al doilea roman, *Patul lui Procust*, analiza își asociază după necesități reacțiile unui poet, tensiunea unui dramaturg („vibrația nervoasă“), o ardentă mișcare cerebrală. Nici un alt romancier din epocă n-a acordat atîta spațiu „explicațiilor“ de aspect filozofic, erudiției, trăsătură ce conferă dealtminteri o strînsă unitate operei în ansamblu. Scriitor cu pasiunea problematizării, la romancier ca și la dramaturg frapează *dezacordul tragic* dintre calitățile unor eroi și complexul social în condiții date, încît Danton, Pietro Gralla, Gelu Ruscanu în drame, Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima și alții în roman devin termeni pentru silogisme, simbolizări ale eșecului. Comparat cu „rudimentarul“ Rebreanu (cum califica

Ion Barbu pe autorul lui *Ion*, excelent interpret al realităților *văzute*), la Camil Petrescu efortul merge spre deciprarea datelor umane *invizibile*, spre conștiințele singulare, spre teritoriile profunde, pentru a îmbogăți cunoașterea cu detalii nebănuite.

Literaturii i se cere maximum de autenticitate, de aceea nu scrisul frumos trece în primul plan, ci scrisul revelator, destinat să instaleze pe cititor în miezul viu al faptelor, în concretul lucrurilor. Idei filozofice din Bergson și Husserl (*Logische Untersuchungen*), exemple literare provenind de la Stendhal și Proust se constituie la autorul lui *Danton* într-o rețea de meditații, în a cărei lumină se va înălța concepția estetică proprie. *Autenticitatea și substanțialitatea* rămân pentru Camil Petrescu, angajat în detectarea relațiilor dintre fenomene, modalități de a sugera fluidul, esențele, de a înlătura tot ce înseamnă sofisticare. Analist lucid, înclinat să extragă din relațiile dintre lumea externă și dinamica interioară toate consecințele de ordin estetic, spirit neconținut în alertă, hotărât să surprindă fluctuantul, proteicul, diversitatea, să subordoneze totul unei viziuni coagulante, principalul său demers teoretic — pledoaria pentru o literatură modernă cu orizont intelectual — se înscrie (deși cu altă optică) în prelungirea modernismului lovinescian. Sprijinit pe gândirea carteziană, clasicismul a reprezentat o „structură” specifică, necesară unei epoci; romantismul propunea o altă „structură”, în acord cu orizontul altei societăți; perspectivele umanității de la începutul secolului nostru cereau o „structură” diferită. Scriitorul cel mai sincron, cel mai adecvat ca stil acestei ultime structuri, a fost după Camil Petrescu, Proust. Se poate spune că eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (din *Teze și antiteze*), a fost, la data publicării (1935), un pretext de comentariu estetic-filozofic, dar și o confesiune travestită, un *credo* în marginea operei altuia, mai exact un act de delimitare.

Se citează nume de mari creatori care, la întrebarea de ce au procedat într-un anumit mod, lasă a se înțelege că totul vine dintr-un impuls irațional. Lucid și efervescent, Camil Petrescu ține să se explice, să motiveze totul, polemic de multe ori, paradoxal nu de puține ori. Literatura fiind în concepția lui „un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenеști”⁽¹⁾, nimic nu trebuie ig-

norat pentru depistarea sensurilor și semnificațiilor. Dacă la Husserl, atât de frecvent amintit, faptele sufletești „se bazează pe entități iraționale”, scriitorul e obsedat mereu de indicarea cauzelor. Tema geloziei de pildă, a iubirii ne-armonice, nutrește dezbateri analitice de excepțională finețe și nu doar într-o singură operă. În teatru (*Suflete tari, Act venețian, Mioara*), în romanele de început, ilogicul și logicul în erotică își află cea mai temeinică demonstrație din literatura română. Drama scriitorului în căutarea absolutului e de a constata că relația *cuvînt-idee* schioapătă, că *durata concretă* la un personaj diferă de timpul, de durata altuia, de unde o dialectică înșelătoare a lucrurilor. Există vreun mijloc de salvare? Utilă în grad înalt ar fi întoarcerea programatică la elementar, la simplitatea primară, care ar permite, prin sinceritate absolută, perspective *autentice*, nemistificate. În creație (ni se spune într-o amplă notă, la începutul romanului *Patul lui Procust*, „meseria” și „meșteșugul” sînt „potrivnice artei”. Acela care vrea să facă „literatură”, trebuie neapărat să aibă „ceva de spus”. Luat în *litera* lui, argumentul că scrisul corect „nu e obligatoriu decît pentru cei care nu sînt scriitori”, este desigur discutabil; în *spiritul* lui însă el rezistă, vrînd să arate că esențială nu e scrierea frumoasă, codificată, ci capacitatea de a revela. Cu aceste precizări, definiția scriitorului dată de Camil Petrescu, accentuînd pe spontaneitate, dinamitînd normele retoricii clasice, vrea să acrediteze primatul unei „noi structuri”, adecvată timpului. Scriitor ar fi prin urmare „un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleteite”. Totul „fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”.

În practică, nici compoziția, nici stilul, asupra cărora se concentră în acel moment focurile avangardei literare, nu scapă atenției scriitorului. Aparențele înșeală. Parantezele, digresiunile, notele din subsol, colajele din *Patul lui Procust* nu infirmă ideea de compoziție; ele atestă, dincolo de prima impresie, o continuă grijă pentru *organizare* în sensul unor perspective convergente. Refuzul romanului de tip clasic nu se reduce la o negare simplistă; argumentul e din cele mai serioase, denunțînd insuficiența unei singure

perspective față de pluriperspectivismul romanului modern. Pledoaria pentru un teatru de „cunoaștere“, opus vechiului teatru de caractere, presupune, de asemenea, un nou mod dramatic, deci altă organizare. Toate acestea sînt orientate în direcția unei evidente apropieri de realitățile în mișcare. Cum obiectivarea totală este imposibilă („din mine însumi, orice aș face, eu nu pot ieși...“), organizarea datelor și impresiilor să urmărească cel puțin o conciliere acceptabilă, astfel ca între „eul“ creatorului și personaje, între personaje și societatea la care ele se referă să nu apară disonanțe flagrante. Biograficul, mai precis elementul autobiografic suscită la Camil Petrescu un puternic suflu de realism, de obiectivitate chiar. În treacăt, să notăm că sugestiile unor Pierre de Boisdeffre și Jean Borel, astăzi, pentru regenerarea romanului contemporan, prin revenirea la autobiografie, nu sînt fără temei. Camil Petrescu a demonstrat exemplar resursele „egotismului“, tocmai prin aptitudinea de a se ridica într-o supraindividualitate a contemplării lucide. Fraza prin care (în *Noua structură*...) el caracteriza opera lui Proust, trebuie citită cu circumspecție: „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului original, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității sufletești, încît să ajungă la ideea de organicitate psihică, și deci de unicitate, arătam că noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covîrșitor al subiectivității în locul obiectivității...“ (2). Subiectivitatea este deci o formă a angajării în fluxul vieții profunde.

În căutarea timpului pierdut era după definiția lui Proust „edificiul imens al amintirii“, un aliaj de introspecție și observație, opera sugerînd monumentalitatea unei catedrale laice în care citirii „ar putea să afle încetul cu încetul *adevăruri și să descopere armonii*“. Timpul obișnuit al narațiunii este la Proust imperfectul, adică un prezent al trecutului, un timp pe care „zadarnic încercăm să-l evocăm“, deoarece, cu toate „străduințele inteligenței noastre“, el se ascunde în vreun obiect material, „în senzația pe care ne-ar da-o acest obiect material“. Nu depinde decît de „întimplare“ să îl întîlnim sau nu un astfel de obiect evocator „înainte de a muri“.... (I, *Swann*). Prin această ipoteză, căutătorul

timpului pierdut schițează de fapt rolul memoriei involuntare, care prin asociații imprevizibile reface unitatea unor constelații risipite, scăpate din cereul gravitației lor inițiale. În cîmpul amintirii lui Proust, revin, într-o „dezordine“ spectaculoasă, scene mondene, snobi insuportabili, destine tulburi, măști frizînd patologicul, colecționari de artă, bancheri, melomani, tipuri feminine diafane ori stranii; impresionează o „mică frază muzicală“ din sonata compozitorului Vinteuil, inserții estetice despre pictură sau de alt gen. Însăși structura ciclului proustian e, într-un sens, muzicală, cu vădite preocupări pentru polifonie. Salonul focalizează și dă curs convențiilor; prin sistemul de relații din cadrul lui, acest cadru oferă lumini asupra unei epoci. Ce legătură au toate acestea cu Hortensia Papadat-Bengescu? Este creatoarea Hallipilor o proustiană? Contactele sînt în orice caz de alt gen decît la Camil Petrescu sau Anton Holban, proustieni declarați. Precum la Proust, imperfectul este și la autoarea Hallipilor timpul dominant. Ca și Proust, Hortensia Papadat-Bengescu vrea să surprindă fluidul, traseul de la somnul conștiinței la stările de veghe, momentele cînd personajele sînt „en garde“; să pătrundă în interiorul lor, să înregistreze geneza și autodezvoltarea sentimentelor, stările de narcisism; să descompună obsesiile, să ilumineze subconștientul pentru a întreprinde anchete; să ajungă, în sfîrșit, la semnificații profunde. Metoda însă diferă. Nu e nici relativismul tragic al lui Proust, care nu speră să ajungă la realitatea obiectivă, nici impresionismul senzitiv al Virginiei Woolf, generator de poezie delicată, ci un moralism amar înclinat spre investigații meticuloase; un microscop ultrafin se străduiește să descopere dimensiunile precise. Întrebarea „psihologică, socială, morală“ (3), caracteristică romanului modern al condiției umane (de pe la 1935), este prezentă la Hortensia Papadat-Bengescu în zeci și zeci de forme. Romanciera vrea răspunsuri inteligibile, decizii clare, spiritul de ordine considerîndu-se rănit în fața dereglărilor morale. Nici o afinitate cu lumea descrisă. Mișcarea narațiunii, sinuoasă, complicată, transformă cronica sau fresca într-o lungă meditație polemică, film cu reconstituiri, cu ritmuri muzicale. Ceea ce a făcut să se vorbească de influența lui Proust.

Snobă, Odette de Crécy invită la ceaiurile sale femei de lume, soții de mari politicieni; la București, în cadrul poleit al palatului Walter, Coca-Aimée intenționează să reunească personalități artistice, științifice sau din viața politică. Baronul Charlus, care practică un viciu inavuabil, manifestă dispreț pentru oricine nu-i cunoaște arborele genealogic; Legrandin, din burghezia veleitară (inginer), arborează o ținută de rafinat melancolic, ascunzându-și sub fraze cizelate, „păcatul fără iertare, snobismul“. Singularul Maxențiu, din *Concert din muzică de Bach*, cu masca lui gânditoare, ermetic, obosit, e un emul valah al acelora. Sentimentul timpului, al duratei bergsoniene, element ce conferă romanului proustian rezonanțe unice, nu intră decît incidental în preocupările Hortensiei Papadat-Bengescu. Prințul Maxențiu, descărnat, devenit mai mult spirit, are, în sanatoriul elvețian, unde era internat, senzația ieșirii din contingent, și cum fantezia lucrează necenzurată, bolnavul plutește într-un timp himeric, necalendaristic, imaginîndu-se erou al unui „amor mistic“, platonice, lingă Elena. Aproape transparent, cu chip de fantomă, ftizicul de la Leysins, golit de alte preocupări concrete, își proiectează vechile sentimente într-un timp nelimitat, pur, în care el, „înger plutitor pe norul imaculat al patului“, se întilnește dincolo de orice obstacole cu ex-logodnica abandonată. Pe scurt, „proustianismul“ ține, la prozatoarea *Concertului...*, nu atît de procedee, de perspectiva strict psihologică, cît de apropierea între mediile descrise. Realismul psihologic devine scopul unei literaturi ce-și propune să surprindă „perpetua mișcare interioară a gândului în mers“; mai mult chiar, să dea expresia fizică a sentimentelor; o literatură care ar face palpabil „trupul sufletului“. Aici e fondul eminent modern al creației bengesciene, orientată spre spectacolul dezbaterilor intime în evoluție. Interesul pentru stările psihice e însă tot atît de subliniat ca și cel pentru omul fiziologic. În felul cum racordează psihicul de fizic, înfățișînd cu insistență situații patologice, îi putem presupune impulsuri din unghiuri diverse, de la Dostoievski pînă la Bourget și frații Goncourt. Hotărit, lecturile din romancierii naturaliști au lăsat urme, experiența proprie adăugînd apoi partea ei, după cum analiștii de la Stendhal pînă la Proust îi vor fi dat sugestii. Contribuția proprie

a scriitoarei la temelia romanului românesc de analiză este însă indiscutabilă.

Modernă prin interesul pentru dinamica interioară, crea-toarea Hallipilor subordonează descripția analizei, propunîndu-și să descifreze ereditatea, aluviunile tulburi, impulsurile temperamentale. Romanul devine, în cele din urmă, o colecție de radiografii complexe. Se poate spune că aspirația fundamentală nu e atît de a construi, cît de a afla; mai ales de a demonstra. Într-un loc, Mini invocă „funcția tactilă a vederii“, pipăind totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, „de lucruri sau de oameni“. Contururile sînt amplificate spre a fi văzute cît mai exact. Nory „purta o lupă în ce privea pe sora ei“. Nu e singurul caz. În *Fecioarele despletite*, Mini percepe realitățile cu un ochi măritor: „Dacă cineva ar fi vroit să le transforme în dimensiuni precise, ar fi clădit pentru fiecare ființă domuri colosale“ ... Aceluiași personaj, în vizită la Drăgănești, i se pare că „gîndurile au densitate“. Cum fondul intim al personajelor proustiene e *flou*, misterios, pe ecran apare mereu personalitatea difuză. Hortensia Papadat-Bengescu aspiră spre explicarea rațională, iar cînd întîmpină rezistență, nu omite rolul forțelor obscure. Graficul fiziologic al Lenorei deconcertează. Explicația derivă din freudism: „În aceea patimă nouă“ era „cine știe ce tainică și sașie meșteșugire a inconștientului“ (*Fecioarele despletite*). Cînd, într-o anumită situație, nu mai găsește o noimă lucrurilor, intră în joc ideea de absurd, fenomen neclasificabil așadar. „De căutai să reacționezi, te innămoleai în absurditate; dacă însă porneai de la absurditate ca de la o premisă logică, puteai conchide ceva destul de consecvent“. Eforturile de înțelegere nu se restrîng, totuși. Aduse în conul de lumină, individualitățile sînt dezintegrate metodic, operația continuînd în serie cu aspirația spre o precizie științifică, în stare să exprime infailibil. „Cînd oare instrumentul muzical pe care îl purtăm, își va avea claviatura tot așa de bine cunoscută cum era aceea a pianului mare din hol, atunci cînd dezvelind capacul, anatomia lui îți apărea cu fibre și vine de oțel! ... Ce coarde vocale anume sînt puse în mișcare de anume simțuri? ... dar, mai ales, cînd oare, pe plăci minunate, Mini va putea privi structura deplină a trupului

sensibil! Va vedea coardele și tastele substanței sufletești acum impalpabile?" (*Fecioarele despletite*). Privirea intensă se concentrează asupra portretelor individuale sau de grup, — unele pe spații mari — în care scriitoarea excelează. De la *Cucoana Ileana* din *Romanșă provincială* pînă la Dia Baldovin și Madona din *Rădăcini*, portretistica — „gen care pasionează pe literat, ca și pe pictor“, cum îi mărturisea lui Ibrăileanu — constituie o trăsătură de continuitate. Numai trilogia Hallipilor conține aproape douăzeci de figuri memorabile. Cîteva portrete în picioare, intitulate *Prințul Maxențiu*, *Lică Trubadurul*, *Doru Hallipa*, *Coca-Aimée*, *Doctorul Walter*, au și fost tipărite inițial ca pagini răzlețe în *Sburătorul* (1926—1927).

Pentru Hortensia Papadat-Bengescu un profil reprezintă locul geometric al unor atitudini sociale, psihice și etice studiate meticulos. Un portret e o modalitate de a defini prin reluări concentrice, subliniind din ce în ce mai insistent, prin tușe succesive, trăsături esențiale. Lenora „trufașa nimfă“, e amorul-frenezie, Hallipa ordinea perfectă iar Walter omul care „confundă senzația cu simțirea“. Cadrul social cu pulsațiile lui, descripțiile de decor — sînt destinate să scoată în relief reacții intime. Ceea ce la Sadoveanu, ca fundal, era natura, la Hortensia Papadat-Bengescu e strada, salonul, concertul, hipodromul, sanatoriul, toate acestea cu funcția lor formalizantă, modelatoare, orașul fiind cadrul experimental pentru studierea relațiilor de tot felul. De la țară, „decorul shakespearean al tragediei“ lui Hallipa se strămută într-un București de dimensiunile Parisului. (De observat, de altminteri, că protagoniștii din ambianța Hallipilor călătoresc nu la Paris, ci la Viena și în Elveția). Coca-Aimée, ființa de „porțelan rece și alb“, nu-și poate juca rolul de „frumusețe inaccesibilă“, decît într-un mediu citadin. „Vroia ca asistența să fie la înălțimea decorului și gazdelor; ambiție destul de nobilă. În criteriul ei de alegere nu ținea totuși seama decît de valoarea exterioară a oamenilor; aleșii erau cei care ocupau un loc de seamă și cum cei care reușesc sînt cei care nu și-au ales mijloacele, publicul pe care Aimée îl pregătise palatului Ephraim era cam de aceeași esență cu locul și cu stăpînul locului. Aveau să se adune învingătorii în templul victoriei...“ (*Drumul ascuns*).

Camil Petrescu urmărise, în primele romane, dramele geloziei și ale indoielii exclusiv din punctul de vedere al bărbatului. Hortensia Papadat-Bengescu e o analistă a „spațiilor de incertitudine“, dintr-un unghi de vedere cînd feminin, cînd masculin. Reconstituit cu minuțiozitate, din particule, ritmul psihologic e unul de aparentă încetineală; aceasta din cauza monologurilor interioare dizolvate în întrebări și răspunsuri pe aceeași temă. Prozatoarei i se poate imputa excesiva pasiune pentru ipoteze, demonstrația devenită arguție, nu însă vacuitatea.

ARGHEZI : MODERNITATE ȘI SUPORT POPULAR

Debutant la o publicație macedonskiană, Tudor Arghezi era cucerit ca adolescent de ceea ce se numea „muzica cuvintului”, înțeleasă de partizanii lui René Ghil mai mult ca o modalitate de a realiza armonii imitative. Procedul îi apărea, nu peste mult timp, elementar și contestabil. Frondeur, neconformist, torturat de întrebări, poetul de la *Linia dreaptă* (1904) își revela în numele aspirației spre originalitate punctul de vedere personal. Dogmele estetice, argumenta el, trebuiau lăsate „saltimbancilor de piață publică”. Poezia (ni se spune în comentariul *Vers și poezie*), implică un limbaj propriu: „o sublimizare întâmplată nu tocmai des”. Marea poezie nu renunță în fața limitelor și servituților limbajului. La douăzeci și patru de ani, autorul *Agatelor negre* propune, în propoziții de exemplară concizie, convergența a două aspirații; saltul în absolut și geometria formei clasice: „Poezia sintetizată în versuri, nu știu prin ce misterioasă amalgamare, te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simți adevărat. Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei”. Nici înceșoșarea sentimentelor, în vogă la verlainieni, nici versul dislocat, enigmatic și incomunicabil, în maniera Mallarmé.

Luciditatea și lirismul sînt la Arghezi nu numai elemente compensatorii, stimulîndu-se pe undeva reciproc, ci coordonatele personalității înseși. Sîntem în prezența unui creator de natură faustică, proteic. Dintr-o perspectivă iau ființă *psalmii*, întrebările, revolta existențială; din alta, ca re-

acție antiintelectuală, poezia materiei, interesul pentru formele primare, concilierea cu frumosul simplu de lângă pămînt. Contradictoriul fiind însăși esența vieții, lirica argheziană devine o proiecție în estetic a pluralității opțiunilor. De aici, ambiguitatea continuă, fluxul și refluxul, sublimul și conștiința imperfecțiunii, suavul, diafanul și blestemul, forța minerală și inefabilul, verbul-explozie și șoapta abia perceptibilă, — șirul antinomiilor putînd continua cu opoziția materie-spirit, credință-tăgadă, mîndrie-umilință, revoltă socială-izolare și altele, în serie. În acord cu această rotire pe planuri contradictorii, de notat diversitatea de tonalități. Conștiința exasperată cere pentru a se exterioriza, în anumite momete, tonul incendiari: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug” ... Altă dată, cuvîntul e de velur și cristal, alteori se dematerializează pînă la iluzie. Frapantă prin inedit, după ampla muzică eminesciană fraza lui Arghezi a fost receptată cu dificultate, inacceptabil în special pîrînd vocabularul dur, prozaic sau „urit”. Simbolistii francezi fuseseră în mare parte poeți ai devitalizării, nevrozați, cu accese de disperare. Modernul Arghezi nu evită marile probleme ale destinului uman, dar prin contactele cu natura — precum Eminescu și Blaga — are o altă optică, în esența una de integrare în ciclurile universului. I s-a contestat calitatea de poet al naturii, dar pentru citadinul Arghezi natura e o realitate fundamentală, similară cu stratul fecund al „mumelor” invocat de Blaga. De la natura cu zări dezmarginite, văzută cromatic, în tonuri de „mătasă”, de „brocart” și „smarald”, dimensiunile se restrîng, nu o dată, la un cadru în care prin „munți” sau prin „Bărăgan” se exprimă fenomenul național. Nu e cadrul eminescian, nici muntele sadovenian, aproape mitologic; vorbește însă omul de bronz și „vitele-i de piatră”, „brazda pornită-n țară de la vatră”, „pămîntul sălbatic de pădure”, plopilor și fîntinile simbolice, lanurile de „griu, popușoi, săcară, mei și orz”. Se demonstrează prin aceasta suportul autohton.

La începuturile sale, contemporanul lui Valéry și Rilke apare mai intelectualizat. Sub influența simbolismului, el recurge la elemente fastuoase, cu rezonanțe felurite, adunînd în atelier pietre prețioase, oglinzi, smaralde, rubine, topaze, safire, agate. Experiența directă îl conduce însă la

o altă viziune, legată indisolubil de spațiul nostru. Există, desigur, numeroase pagini lirice în care Arghezi abordează destinul omului în general: omul în fața universului. În *Psalmii* poetului român se pot regăsi, devorați de absolut, oameni de pe toate meridianele. În *Psalmi*, în *Duhovnicească*, sau în *De-a v-ați ascuns*, domină tonurile grave, adecvate dezbatărilor fundamentale. Pagini ca acestea sînt echivalente ale muzicii lui Chopin sau Wagner. La bătrînețe, poemul *Cîntare omului* e mitologie și apoteoză, un fel de „legendă a secolelor” dimensionată pe măsura altei epoci. Ceea ce conferă interes acestor ascensiuni în univers este *perspectiva românească*, aerul național, vizibil în modul de a privi, în recitativul cu note particulare, în „anecdotică” însăși. Privit cu atenție, poetul din *Cuvinte potrivite* este un Eminescu mai rațional, corespunzător mutațiilor epocii, geniu nelinistit, iscoditor, contestatar, sarcastic dar și patetic. În linii mari, substanțialul *Testament* ce prefătează opera argheziană putea purta semnătura lui Eminescu. Același sentiment al trecutului și al devenirii, ca la autorul *Epigonilor*. Același limbaj răzvrătit și îndurerat: „Am luat ocară și torcînd ușure / Am pus-o cînd să-mbie cînd să-njure ...” „Durerea noastră surdă și amară / O grămădii pe-o singură vioară” ... Regăsim, însoțit de o calmă ironie, pînă și spectacolul destrămării miturilor. Eminescu, romanticul, contempla degradarea acestora cu un aer melancolic: „Lume ce gîdea în basme și vorbea în poezii ...” (*Venere și Madonă*). Arghezi constată dispariția nimfelor și îngerilor, remarcînd în schimb *evoluții* prozaice: un Hercule devenit „*petrolist dactilograf*”, un Jupiter „*farmacist de treabă*”, un Apolo „*profesor de mandolină*”. Miturile cad, inevitabil, în deriziune.

Două atitudini față de melosul popular pot fi deosebite la Arghezi, precum anterior la Eminescu. Pînă la ciclul *Hore* din 1933, creatorul *Cuvintelor potrivite*, stilizează avînd în vedere nu atît apropierea formală, cît spiritul modelator. Fraza include în țesătura ei sugestii de proveniență diversă: „Zări de zmalț, văzduhul de ceramică, / Streășini, un cuib de rîndunică. / Sprintenul aer miroase / A răchită tînără și a mătase” (*Logodnă*). Prin înaintași, poetul modern al genezei și morții, al iubirii și îndoii, al resemnării și revoltei, se știe originar de la Jiu, judecă și acționează în numele

exemplurilor milenare ce i-au fost transmise: „Căci neamul trebuie să-ți fie drag. / Și casa ta să-ți fie zilnic sfîntă” (*Inscripție pe-o ușă*). Pe acest fundament construiește el, precum Brăncuși, o *Coloană a infinitului* în felul său, utilizînd *cuvinte potrivite*. Pămîntul (simbol al materiei) și Cuvîntul (simbol al spiritului) se unifică prin hărnicie cotidiană, rodind neconținut. Exemplul meșterului anonim stă mărturie. Asemenea lui, Arghezi frămîntă „cu mină de olar” materia amorfă, pentru ca din „lutul românesc” să obțină contururi perfecte (*Jignire*). Vatra țării îl leagă prin vocea trecutului și-i simbolizează viitorul: dedesubt strămoșii nevăzuți, deasupra „iarba trează”, viața. „Pămîntul dă din el / Tidve, izmă, muștel, / Boance, piersice, struguri ...” (*Logodnă*). Viziune caracteristică unui poet care fără să fie un *rusticus*, salută miracolul agrest de fiecare zi. Transfigurat, cerul însuși e un alt pămînt, pe care, ca într-o oglindă imensă, se repetă într-un *joc secund* mișcările de jos, de pe sol: „Rînduri de pluguri, / Cocorii taie brazdă și ară / Nămolul țăriilor de ceară” (*Logodnă*). Metaforic plugul e un simbol al creației, motiv pentru care poetul se vrea plugar al cuvîntului. „Cuvîntul meu să fie plug / Ce fața solului o schimbă, / Lăsînd în urma lui belșug ...” Invocația în ton de descîntec din *Rugă de seară* probează că între finalitatea constructivă a lucrării pămîntului și cea a poeziei nu-s decît diferențe de domeniu.

Călătorul prin spații intersiderale păstrează contacte stimulative cu „țărîna”. Nimeni în epocă n-a subliniat mai consecvent puterea și gingășia lutului, împodobit cu calomfir, cu sulfînă, clematite, trandafiri, pelin. Țara implică un spațiu familiar, în care porumbei, mierle, fluturi, în figurații variate, fac deliciul unui Francis Jammes carpato-dunărean. Vatra poetului e lingă ogor și ape, sălaş sacralizat prin dragoste, — dovadă tripticul nupțial *Logodnă, Mirele, Mireasa*, piese de antologie, cu arome biblice și tentații naturiste moderne. Aici madrigalul și epitalamul lasă loc unor declarații simbolice. Întrebările din *Logodnă* (există două poezii cu acest titlu) sînt simbolizări ale iubirii eterne, în perspectivă folclorică: „Vrei tu să fii pămîntul meu? (spune tînărul). Cu semănături cu vii, cu eleșteu, / Cu păduri, cu izvoare, cu jivini? / Vacile ne vor aduce ugerii plini / Și vor mugi la poarta noastră / De salcîmi cu floare

albastră. / Nevăstuicile se vor juca în ogradă / Cu purceii
 și cu rațele grămadă. / În fața prispei vor tremura arțarii /
 Pestriți și va cînta cocoșul..." Apoi, delicat ecou final :
 „Vrei tu să fii grădina mea, / De iarbă mare și de catifea ?“
 Miracol neîntrerupt, dragostea nu vrea să fie nici adorație
 goală, nici nostalgie difuză, ci încorporare în ciclurile na-
 turii. Un suflu de vitalitate atotcuprinzătoare face din *Mi-
 reasa* un simbol al genezei universale, însă timbrul e înve-
 derat autohton : „Pămîntul umblă după tine să te soarbă /
 Cu virfuri boante de iarbă oarbă. / Din singele tău băut
 și din sudoare / Pot să iasă alte poame și feluri noi de floare..."
 În proiectele matrimoniale intră de drept oile, asinii, vacile,
 cotețul, tîrla, grajdul (*Căsnicie*). Iubirea concepută astfel,
 pe un fundal străvechi, e o expresie a înțelepciunii.

Viața urmează „cum am apucat din moși-strămoși“, în
 orizont ospitalier. Există la Argezi o neistovită jubilație
 în fața spectacolului pastoral-agrar. Ca sfidare adresată
 morții, era necesar tabloul tonic al fecundității și Argezi
 nu pierde nici un prilej. Contactul stimulator cu natura,
 caracteristic lui Eminescu, Sadoveanu, Blaga și celorlalți,
 devine la Argezi un permanent contact cu pămîntul, acolo
 unde se naște „bobul insuțit“. Nimic bucolic, traiul agrest
 presupunînd, dimpotrivă, efort, luptă chiar. „Ager“, oțelul
 plugului „rupe de la fund“ pămîntul greu muncit cu „duș-
 mănăie“, conjurat cu „nădejde“. Într-o tăcere „de-nceput de
 leat“, omul, boii și plugul (din *Beșug*) formează un grup
 statuar de Iliadă : „Cînd îi privești împiedecați în fier, /
 Par, el de bronz și vitele-i de piatră“. *Bărăganul* invită
 la meditație, viața fiind asemenea șesurilor ce rodese „cu
 mîzgă trăită și suflet dospit“. Prezențele obișnuite ale
 ogrăzii, furnicile, albinele, iezii, pisicile, vrăbiile, căsul
 configurează un univers familiar. Precum în poemele unui
 Theocrit, albinele se pregătesc, fără întrebări de prisos,
 să strîngă „soiuri de lumină“ și sucuri dulci. Un descîntec
 rostit în șoaptă evocă geneza fagurilor de miere : „Fetele,
 albinele / Au furat sulfinele, / Țărîna de soare / De pe flori
 ușoare, / Pulberea de lună / De pe mătăgună, / Scrumul de
 șofran, / Nea de maghiran“... (*Miere și ceară*). Ouăle de
 găină devin „lucruri geniale“, asigurînd „veșnicia“ (*Gi-
 uvaie*). Timpul se ține de oameni „ca un ciine flămînd“.
 Drumurile de la realitate la mit se confundă adesea, ca în

basme. În locul divinității abstracte se ivește un Dumnezeu
 „cu toiag și barbă“, coborît la nivel terestru, personaj uma-
 nizat, fără nimic solemn : „Seara stau cu Dumnezeu / De
 vorbă-n pridvorul meu. / El e colea, peste drum, / În altarul
 lui de fum, / Aprinzînd între hotare, / Mucuri mici de lu-
 minare..." (*Denie*).

Pămîntul se prelungește uneori spre stele. Nu e de mi-
 rare că oamenii se simt „acasă, în cer, ca-ntr-o odaie“.
 (*Închinăciune*). Iconografia populară nu procedează altfel.
 Moartea din *De-a v-ați ascuns* ... nu e decît un joc, dar „ceva
 ciudat“ : „joc de slugi și joc de stăpîni, / Joc de păsări, de
 flori de ciini, / Și fiecare îl joacă bine“. Sensul tragic pare
 a se risipi în aburii basmului :

„Deocamdată, feții mei frumoși,
 O să lipsească tata vreo lună,
 Apoi, o să fie o întîrziere,
 Și alta, și pe urmă alta.
 Tata nu o să mai aibă putere
 Să vie pe jos, în timpul cît se cere,
 Din lumea cealaltă...“

Alegoria păstrează însă o mișcare gravă, arătînd că
 jocul nu poate disimula drama. O imprecuație din final ilus-
 trează optica populară, între revolta vagă și resemnare :
 „Așa este jocul. / Îl joci în doi, în trei, / Îl joci în cîte ciți
 vrei / Arde-l-ar focul..."

Pot fi oare depistate relații directe cu anumite modele ?
 Categoric nu, însă analogiile cu fondul popular sînt clare,
 cel puțin ca atitudine etică. Impresionism folcloric ? Le-
 găturile cu spiritualitatea milenară sînt evidente, artistul
 manifestîndu-se însă liber în forme simfonice superioare.
 Intenționat, contururile sînt simplificate. Poet al teluricului
 și al nelineității metafizice, Argezi comunică adesea prin
 intermediul motivelor folclorice. Baladă, doină ori simplu
 cîntec din fluier, poezia tinde spre inefabil. De la gîndacul
 minuscul privirea se ridică spre „tăria goală“, către astral.
 Mina atinge înfiorat lucrurile, în timp ce fantezia trece peste
 orizont, ca în muzicalul *Cîntec din fluier* :

„Inima mi-e drumul cu ploile,
Mi-e drumul cu praful și oile,
Drumul sterp dintre copaci,
Mi-e via strimbă pe haraci,
Mi-e satul cu cîinii, mi-e bălătura,
Cenușa din brazde și arătura.
Mi-e cireada care paște pămînt,
Mi-e cîrdul de ciori din vînt,
Mi-e bivolul sculat din noroi
Cu capul greoi
Și care se uită în golul mare“.

Enumerația de o monotonie savantă vizează aici pluralitatea comunicărilor cu lumea materială: „În toate inima bate și tresare“. Dar dincolo de acest sentiment al solidarității cu mediul, se schițează saltul în necunoscut. Deoparte nostalgia infinitului, de alta aripa efemerului. Altfel spus, sentimentul *totalității*, al bucuriei solare, e minat de ideea mărginirii existenței. Astrelor indiferente li se opun „tăciuni“ de vis, izvoare cu „borș de noroi, mocirlă și zîmire“, „mărăcini pe mormintele pustiei“. Fiindcă elanul spiritual către desăvîrșire nu atinge absolutul, urmează o mare tristețe: „Cuvîntul e oftat, / Brațul tărăgănat, / Molesită aripa. / Mă bate vremea, mă bate ziua, mă bate clipa“. Visul frînt — din poemul *A venit* — se pierde în „fum“; fascinat de „zări ce mint“, ca în *Dor dur*, ochiul contemplă inutil spațiile.

Filozofiei populare i se suprapun reflecțiile poetului cult, care nu urmează *litera* formelor tradiționale, contururile naive. Cînd se referă la stări erotice lunecoase, metafore în serie sugerează, prin avansuri și retractări, sentimente delicate. Înțepată de „spinul“ dragostei, tinăra fată din *Lingoare* reeditează criza adolescenței din *Sburătorul* lui Heliade, lincezind: „Gingașă și somnoroasă, / Ca pe-o tavă / De argint, o chiparoasă“. Dintr-o doină de jale în semitonuri și sferturi de ton, se pot descifra fiorii primei maternități, dar și drama fetei seduse. Capodoperă de mare finețe, confesiunea *Buna vestire* traduce, prin raportare la ocupațiile obișnuite ale tinerei (tors, țesut, brodat), schimbările psihologice și fiziologice de ultimă oră. Puțini alții vor fi găsit accente gingașe ca acestea, în consonanță cu momentul, pentru a vesti semnele maternității incipiente:

„Dragă mamă, dragă mamă,
Pinza iar mi se destramă.
Firul răsucit din furecă
Mi se-nnoadă și se-neurcă,
Acul floarea vrea să-nceapă
Și se-ntoarce și mă-nșeapă.

.....
Mamă dragă, mamă dragă,
Parcă-mi crește-n sin o fragă.

.....
Mă simt pe la innoptat
Ca un zarzăr scuturat.
Dragă mamă, îmi năzare
Că din briu pe la-nserare
Învie și sintem doi“.

La antipodul confesiunii catifelate, sar în ochi frazele grele cu bolovani și foc din *Blesteme*, ulterior reluate în *Blestem de babă* sau într-o *Dedicație* (din *Poeme noi*). O voință exasperată se dezlănțuie, degajînd minie. Limbajul violent a provocat reacții, fiind considerat incompatibil cu poezia, însă în rostogolirea lor, de o solemnitate dramatică, *blestemele* argheziene conferă cuvîntului dur sau trivial valori noi. Lava din *Malédiction* și imprecățiile din *Les deux îles* de Victor Hugo au atras atenția lui Alecsandri, care n-a întîrziat să urmeze exemplul în *Grui-Sînger*. Sub specia artei, blestemele lui Arghezi, de nuanță populară, pot fi comparate cu imprecățiile Sabinei din *Horafii* lui Corneille ori cu acelea ale Agripinei împotriva lui Neron din *Bri-tannicus*, drama lui Racine. Ca virtuozitate stilistică, Arghezi e superior unui Jean Richepin din *Les Blasphèmes* (în limbaj argotic), încorporate în *Les Chansons des gueux*. Izbucnirile în torent varsă smoală clocotindă, sau trec prin flăcări „măceluri, osîndă, păcate“. E blestem și descîntec la un loc:

„Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotînd ca dovieacul, gingaș ca ureiorul.
Oriunde cu zgîrciuri ghicești mădulare,
Să simți că te arde pușin fiecare.

Un ochi să se strângă și să se sugrume;
Clipind de-ămănutul, înlors către lume,
Cellalt, să-ți rămiie holbat și deschis
Și rece-mpietrit ce-ntr-un vis..."

După eliberare, ciclul „1907“, cel puțin în parte, și unele pagini din *Poeme noi* urmează linia clasică a folclorului. Eminescu din *Ce te legeni* este patronul spiritual sigur. Rămân în urmă ritmurile de descîntec care evocă drama Țiganilor întemnițați (*Generații* — *Flori de mucigai*) și sprintenele *Hore* (*Horă de băieți*, *Horă-n grădină*, *Horă de șoareci* etc.), scrise de la orizontul copilăriei. Jocul încetează, lăsînd loc doinei și baladei. Pe urmele înaintașilor olteni, din „Gorjul de piatră“, făurari de balade, Arghezi se manifestă ca rapsod. Cîteva doine (*Da, e lung*, *Drumu-i lung*, *De la Jii, în drum*) sînt atît de autentice folclorice, încît ar putea fi atribuite unui creator anonim. Sistemul de imagini, comparațiile, repetițiile figurează simplu dezolarea. „Cîtă-i calea, cîtă-i drum, / Nu e vatră, nu e fum. / Maica plînge, pruncii strigă. / Au rămas în sate vii / Numai cîteva stafii“... Tablourile sumbre par niște xilografii vechi. Diversele amintiri din 1907 sînt adevărate tablouri de gen, în stil popular. Naratorul oral se vrea apropiat de ascultători de tot felul. Erou monumentalizat, Pătru al Catrincii (din balada cu acest titlu) descinde direct din haiduci, construit din bronzul din care se trage un justițiar sadovenian din *Județul sărmanilor*. Pe latura jovială, poetul cultivă snoava și fabula, sensibil la înțelepciunea balcanică și orientală, drept care, începînd cu Perpersicius, s-a remarcat că în *Flori de mucigai*, mai mult decît în *Cuvinte potrivite*, „bate ceva din duhul lui Anton Pann“. Fabulele lui Arghezi reeditează cu strălucire simpatia pentru anecdotă și haz întîlnită la poeți din veacul trecut.

Sub aspectul expresiei în ansamblu, de observat ponderea imaginilor de sorginte populară, cu o inepuizabilă capacitate de reprezentare plastică: „Luna-și mîna lin păunii / Pe întinsu-i așternut. / Ochii tăi ca bruma prunii / Mă gîndesc să ți-i sărut“ (*Mănăstire*). Genunchii unei fețe sînt „copți ca griul“ (*Creion*). Trupul altei fecioare are „miros de ceară“ (*Jignire*). Niște flori sînt „snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte (*Tinca*). Vitele „pasc și rumegă lumină“

(*Logodnă*). Privirile cad pe cuvinte „ca niște albine albastre“ (*Mireasa*). În spiritul libertăților din poezia orală, poetul *Horelor* își permite derogări de la ortografia curentă: „Ramuraile, poamele / Fac miera, smirna și toate aroamele“ (*Logodnă*). Iată un alt plural neobișnuit: „Li se-aștern ca pinzele / Toate după-prînzele“ (*Miere și ceară*). Un melc gîndește la „o sută de vecii întregi“ (*Abece*). Remarcînd, la apariția *Cuvintelor potrivite*, că Arghezi „a produs o revelație“ în special „de natură filologică“, Mihai Ralea avea în vedere libertăți ca acestea ⁽¹⁾. Lucrul a fost relevat și de un comentator străin. „Ca și Eminescu, nota Georges Alain, Arghezi a realizat o sinteză a elementelor populare românești și a sensibilității culte. Arghezi a reinnoit, în condițiile epocii sale, nuanțele, culorile limbii românești, a infuzat limbii române o culoare, o sintaxă, o sensibilitate nouă“ ⁽²⁾. Stilizate de mîna lui, zugrăvirile pe lemn sau pe sticlă ale vechilor meșteri populari, invită către cerul înalt al artei. Un poet de structură populară ca Paul Fort, cu cele treizeci și opt de volume de *Ballades Françaises*, putea să-l invidieze. Nici simbolist, nici clasic, nici tradiționalist, dar împrumutînd din toate, potrivit profilului propriu, poetul *Testamentului* reprezintă un punct de convergență, fiind un polifonic magistral, asemenea neliniștiților „plopi înalți, cu voci adînci și șoapte multe“ ...



BLAGA : MODERNITATE ȘI ORIZONT MITIC

La apariția *Poemelor luminii*, în 1919, Iorga descoperea în Lucian Blaga un creator de o „sinceritate înduioșată“, de un mare „simț al misterului“, calități ce „nu se mai întîlniseră în aceeași măsură la poeți tineri“⁽¹⁾. Mult timp, problema încadrării lui Blaga în curentele poetice ale epocii a generat controverse. Suportul intelectual, întrebările obsedante rezolvate liric, aspirația spre absolut pledau pentru modernitate, motiv ce determină pe E. Lovinescu să-l includă (în *Istoria literaturii române contemporane* din 1927) printre moderniști. Dacă pînă atunci moderniștii cunoscuseră, aproape toți, experiențele poezilor francezi, la Blaga privirile se îndreaptă spre germanii Rainer Maria Rilke, spre Stefan George, Richard Dehmel și mai ales spre expresioniști. Printre primii, autorul *Poemelor luminii* vorbește de Theodor Däubler, Georg Trakl, Stefan Heym, Franz Werfel și ceilalți, ca și necunoscuți la noi. Însă colaborarea consecventă la *Gîndirea*, cu versuri și studii filozofice, furniza argumente pentru o clasificare contrarie, printre tradiționaliști. Într-un compendiu mai nou (*Istoria literaturii române contemporane*), E. Lovinescu revenea asupra primei clasificări, încadrînd pe Blaga alături de Nichifor Crainic, Ion Pillat, V. Voiculescu și alții, în *Poezia tradiționalistă*. La rîndul său, G. Călinescu îl situa la fel, în context tradițional, la capitolul *Ortodoxiștii*. În realitate, sistemul metafizic al lui Blaga se desparte de ortodoxism, lăsînd în urmă dogmele creștine pentru a se adînci în spiritualismul magic ancestral.

În scrisul metafizicianului revin des nume ca Frobenius, Spengler, Worringer, Riegl, partizani ai iraționalismului, pe care-i leagă, întrucitva, *Lebensphilosophia*, ideea *trăirii* vieții ca expresie a participării organice la ritmurile cosmosului. Diferențiat sau apropiat de unii dintre aceștia, Blaga se pronunță (fără a respinge civilizația modernă *in toto*) pentru o întoarcere regeneratoare la izvoarele existenței, cercetează ca filozof eresurile, formulele magice arhaice. Creează el însuși mituri, în prelungirea celorlalte, văzînd în cultura primitivă o mare capacitate de reprezentare organică a lumii. Teza lui Oswald Spengler despre *declinul occidentului* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922), fenomen de criză la antipodul vitalității orientului (rămas lingă natură), pare a-l fi dominat. Pe urmele gînditorului german, care consideră că istoria ar fi determinată de *spiritul culturii*, Blaga face o delimitare categorică între *cultură* și *civilizație*, una fiind legată de spiritual, de „revelare“, cealaltă de materie, adică de tehnică și citadin. Practicile gîndirii primitive, impregnate de simțul misterului îl îndreaptă spre culturile în cere închis, rămase la experiențele multimilenare, care opun legilor precise ale cunoașterii științifice orizontul imens al ficțiunii. Pentru poetul din *Lancrăm*, satul e un fel de „experiență vie“, a cărei repetare perpetuă duce la configurarea unor „determinante stilistice“ colective, lucru imposibil în aria de viață citadină. Discursul academic de recepție poate fi privit, pentru momentul cînd a fost pronunțat (5 iunie 1937), ca înfățișînd o sinteză a unei filozofii, schițînd în linii mari coordonatele unui *Weltanschauung*. Într-un frumos poem, poetul notează această frază semnificativă: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat“ ... Cugetătorul, la rîndul său, argumentează lucid, susținînd identitatea dintre „copilăria petrecută la sat“, „singura mare copilărie“, și ideea de eternitate. „Copilăria și satul se întregesc reciproc, alcătuiind un univers inseparabil“.

Satul devine astfel o entitate în sine, „un fel de centru al lumii“, unde fiecare „se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii“. Privirile celor de la sat sondează universul, pierzîndu-se în infinit. Delimitările dintre sat și oraș sînt, după Lucian Blaga, de nuanță spirituală, cu implicații în estetică, în psihologie, în ethos. Caracteristice primului ar fi „ori-

zonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă, „acea trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită”; în timp ce omul satului se găsește „în raport de supremă intimitate cu totulul”, omul orașului, în special al orașului modern, trăiește „în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristele și într-o superficialitate lucidă”. De o parte nevoia revelației și mitului, de alta precizia, calculul exact, un pozitivism ce exclude angajarea în necunoscut. Pe o treaptă superioară se situează „satul-idee”, abstract, proiectat fictiv, ideal, în orizonturi cosmice, cu prelungiri în mituri. În esență, satul românesc dispune de o „matcă stilistică” proprie, purtând „pecetea unei unități” ce-l diferențiază de colectivitățile similare. Prin extensiune, la temelia culturilor majore, sînt vizibile pretutindeni „linii interioare” provenind dintr-o matrice stilistică „preformată în plămăuirile și creațiile unei culturi minore”. Lucrul este interesant, demonstrînd că marile creații, operele profund originale, nu țin numai de „existența geniului ca atare”, ci și de „posibilitățile imanente ale unei matrici stilistice colective”. Specificul național reprezintă pentru Blaga expresia vie a modului popular de a privi lumea și destinul. Cadrul etnografic are, în acest caz, un rol hotărîtor, încît „spațiul mioritic” determină fizionomia spirituală a poporului român.

De la observarea fondului etnografic primitiv, Blaga se ridică la o perspectivă universală modernă, întretăiată de mii de întrebări. De acord cu renumiți teoreticieni ai miturilor (Klages, Frobenius, Spengler, C. G. Jung), el crede că *gîndirea magică* este investită cu puteri revelatoare excepționale. Spiritul uman s-ar caracteriza, printr-o „*dublă garnitură de categorii*”, una aparținînd conștiinței și contribuind la receptarea lumii vizibile, cealaltă aparținînd inconștientului și ducînd la *modelarea* misterului „cu ocazia actelor revelatorii ale omului” (*Despre gîndirea magică*, cap. *Coordonatele spiritului creator*). Cum cunoașterea științifică dezarticulează lucrurile și descompune fenomenele, sfîrșind în fragmentarism, metafizicianul îi opune sistematic *gîndirea magică*, empirică, magicul fiind „socotit cînd ca o variantă a miticului, cînd ca un atribut al miticului în

general”. Așadar magicul și miticul trebuie considerate mereu împreună; cînd explicația unui fenomen întîrzie, intră în acțiune „analogia” între cunoscut și ceva necunoscut. Mitul se rezumă la „încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație”. În practică, „mitul convertește misterul existenței, dacă nu adevat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele”. Modul mitic și modul magic, arată Blaga, se întrepătrund și există „în formă mixtă” (*Despre gîndirea magică*, cap. *Mit și magie*). Ce idee e de reținut de aici, ca hotărîtoare pentru estetica poeziei lui Blaga? Răspunsul îl găsim în alt capitol al lucrării *Despre gîndirea magică*, unde se precizează că magicul (respectiv mitul) ne poate face serviciul de a ține loc de „cunoaștere” (*Funcția cognitivă a ideii magice*). În locul „*plus cunoașterii*” la care ar putea duce știința, filozoful-poet preferă taina, „*minus cunoașterea*”, exercițiul irațional sprijinit pe ignorarea relațiilor logice dintre lucruri. Cu alte cuvinte, „*intelectul enstalic*”, fundat pe cunoașterea legilor universului, lasă cîmp liber de acțiune „*intelectului extalic*”, care ar duce la revelarea transcendentului.

Argumentele antiscientiste sînt tranșante. În măsura în care operează cu idei și date general admise, ideile științifice nu au „verticalitate”, dimpotrivă, sînt „plate”. Calitatea ideilor metafizice ar fi „*înălțimea*” și „*adîncimea*”, trăsături ce generează o intensă mișcare vitală. Ceea ce i se reproșează științei, s-ar putea rezuma astfel: viziunea științifică tinde la sistematizarea unui univers devitalizat, abstract, măsurabil și clasificabil, în timp ce viziunea mitică urmărește să surprindă flacăra vieții, dînd prioritate trăirii inedite. „Trăirea” în spiritul larg al naturii ar fi o contrapondere față de impasul la care ajunge rațiunea. Expresionismul, curent de proveniență germană, constituie pentru Blaga o modalitate de a comunica literar aspirația către esența „trăirii”. În timp ce impresionismul „reducea pe om la retină” (cum remarcă Van Gogh), la „completa pasivitate în fața naturii”, culoarea devenind „valoare în sine”, — expresionismul tinde la revelarea sensurilor profunde. Practic, expresionismul lui Blaga atinge punctul lui culminant cu volumele *În marea trecere* și *Lauda somnului*, în care tendințele moderne, întrebările fundamentale, sistemul de simboluri caracterizează o conștiință dramatică.

Tendința abordării absolutului, cu toată drama pe care o implică eșecul, rămîne un miraj perpetuu, obsesie. „Mișcă-rile moderne de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuși și Arhipenko încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul ca gînd vag presimțit trece prin toate încercările frămîntări ale artei noi. Acesta e de altfel și termenul ce le apropie de arta egipteană, pictura din Ravenna, arhitectura gotică, sculptura orientală” (*Filozofia stilului*, cap. *Stiluri fundamentale*). Se vede de aici că sfera expresionismului la Blaga, e foarte largă, elemente expresioniste putînd fi depistate și în arta egipteană.

Setea de primitivitate, revolta împotriva unei anumite civilizații au ca finalitate afirmarea unui alt ethos decît cel legat de spiritul burghez al epocii. Individualismul „istovindu-și posibilitățile firești, cade în patologie”, afirmă Blaga în *Filozofia stilului*, remarcînd că „sufletul contemporan e în căutarea unui drum de scăpare”. Interesantă e soluția la care meditează el, propunînd: „jertfirea individualității ca individualitate și prefacerea ei în forță pusă în serviciul unui gînd, care o întrece”. În același sens, se preconizează integrarea într-o „alcătuire colectivistă-spirituală”, învingerea eului prin stilizare interioară *sub specie absoluti*, organizarea launtrică a sufletului printr-o credință impersonală, „etica anonimatului” (*Stiluri fundamentale*). Ce rezultă de aici, dacă nu o pledoarie pentru structurile sociale primitive? Acceptarea formulelor iraționale, caracteristice colectivităților arhaice, ar duce la sentimentul totalității, idee dezvoltată sub un titlu elocvent (*Am înțeles păcatul ce-apasă peste casa mea*) în ciclul *În marea trecere*:

„O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în ballă?
De ce am dorit alt zîmbet decît al pietrarului
Ce scapără scînteii în margine de drum?
De ce am rîvnit altă menire
în lumea celor șapte zile
decît clopotarul ce petrece morții?”

Expresionismul lui Blaga evoluează programatic spre afirmarea spiritului folcloric, sprijinindu-se pe valorile gîndirii mitice. „Poezia care-mi convine, — declara poetul în-

tr-un interviu (*Viața literară*, 1926, nr. 21) — deși e ultramodernă, o cred însă, în anumite privințe, mai tradițională decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reinnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv”.

Nostalgia luminii care înobilează poemele debutului, nu intră în conflict cu tendința de a păstra nealterat misterul. Cu alte cuvinte, lumina și misterul sînt în *Poemele luminii* principii funciare ale existenței, unul reprezentînd cunoașterea, celălalt împăcarea cu tainele universului. Sinteza lor pare imposibilă, dar în cazul lui Blaga, „mintea”, simbolizare a luminii, nu numai că nu dispersează cețurile misterului, ci le potențează. Poemul introductiv, *Eu nu strivesc corola de lumini a lumii*, reprezintă concis un program sufletesc, dînd relației dintre cugetare (lumină) și intuiție (revelație intuitivă) perspective personale. Înălțările în infinit sînt temerare. În vechile mituri, oamenii escaladau imaginar piscurile lumii, ridicîndu-se către miracol. Nu pentru a găsi răspunsuri, ci dintr-o sublimă necesitate a fabulosului. Asemenea lor, poetul nu strivește „corola de lumini a lumii”, nici nu „ucide cu mintea tainele” cotidiene:

„Lumina allora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întinerie,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-atunci cum eu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister,
și tot ce-i ne-nfeles
se schimbă-n ne-nfelesuri și mai mari”.

Dimensiunile sînt amplificate printr-o perpetuă sete de nemărginire, amintind titanismul romanticilor, de la Byron și Novalis pînă la Eminescu. Cînd Blaga rostește al său „vreau să joc”, cu năzuința „să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță — încătușat”, *jocul* nu e decît o metaforă a libertății totale. În proiecție ideală, expresionistă, omul trece prin cosmos, „aprins în valuri de lumină”...

„străfulgerat de-avinturi nemaipomenite“. Zborul *Luceafărului* eminescian tindea spre absolut : ținând spre infinit, „creșteau a lui aripi“. Blaga se vrea un alt Luceafăr, invocând puterea de a depăși contingentul :

„Pământule, dă-mi aripi :
săgeală vreau să fiu, să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decît cer,
deasupra cer,
și cer sub mine...“

Senzația mărginirii confruntată cu infinitul generează în *Pașii profetului* (1921) un alt ciclu de meditații, toate impregnate de o melancolie difuză. Contemplarea naturii nu e tonică iar prezența faunului Pan nu respiră jovialitate, ca în tablourile mitologice. Imaginea zeului elin era o expresie a vitalității netulburate de întrebări ; teluricul se revărsa biruitor. La Blaga, mitologicul Pan, simbol al vieții elementare, își trăiește declinul. Metaforic, analogic, zeul „orb și bătrîn“ reprezintă degradarea inevitabilă a materiei, motiv de tristețe și aprehensiuni universale. Panica nu e, însă, fără ieșire, fiindcă, în sistemul etern al naturii, moartea și germinația aparțin legii supreme. Ideea filozofică nu rezultă dintr-o demonstrație conceptuală, ca la un Panait Cerna, ci din schimbarea rapidă a scenei. Tablourile sugerează totul, căci Blaga e un vizionar iar simbolurile au la el alte raporturi decît la înaintași :

„Un miel s-apropie printru tufișuri :
Orbul îl aude și zîmbește,
căci n-are Pan mai mare bucurie,
decît de-a prinde-n palme-neclîșor căpșorul micilor
și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lînă.“

În termeni discursivi, adevărul biologic e acesta : natura regenerează din propria-i substanță, încît viața curge în circuit neîntrerupt. „Picurii de rouă-s mai calzi“, constată Pan, „cornițele mijesc, iar mugurii sînt plini“.

Mitul liric, destinat să simbolizeze drama omului, dobîndește, începînd cu ciclul *În marea trecere*, din 1924, sonorități de bronz. Meditația e vis și melodie ; metaforele

plastice au excepționale scăpărări lirice ; întrebările în fața vieții („*Marea trecere*“) iau dimensiuni universale. Perspectiva morții se accentuează, poetul angajîndu-se într-o dezbaterie crispantă. Pînă acum tristețea rămăsese în stadiul unui decorativ elegiac ; de astă dată, ea străpunge învelișul subțire, lăsînd să apară sucuri amare din straturi profunde. Imanența morții aparține absurdului, de unde apelul utilizat ca *molto*, pe prima pagină : „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte nu e nici iubire, — și totuși, te rog : oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea“. Cum însă mișcarea astrilor urmează imperturbabil, neliniștea devine tragică iar simbolurile exprimă o tristețe generalizată. Așadar, a reprezenta palpabil „soarta“ înseamnă a vorbi „despre ură și cădere, tristețe și răstigniri / și înainte de toate despre marea trecere“ (*Către cititori*). Deși colaborator al *Gîndirii*, poetul depășește categoric cadrele ortodoxismului, situîndu-se într-un climat metafizic universal. Setea de transcendent dobîndește astfel o amploare cu mult deasupra dogmelor, ca o trăsătură a umanității. Dacă la Arghezi, psalmii dădeau curs îndoielii, la Blaga o confesiune e o problemă. Dumnezeuul copilăriei s-a „pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape“. Nici o certitudine nu se produce și cerul rămîne gol :

„În spinii de-aici arată-te, Doamne,
să știu ce-așteptî de la mine.
.....
Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebările mele tristeți.
Iată e noapte fără ferestre-n afară.
Dumnezeule, de-acum ce mă faci ?
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup,
ca de-o haină pe care-o lași în drum.“

Dezbrăcarea de trup echivalează cu apoteoza sufletului, care s-ar înălța astfel, dincolo de contingent, spre absolut. Dar apropierea de luminile solare nu duce la revelația dorită, deoarece „aplecat peste întrebările lumii“, omul rămîne fără răspuns : „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină“ (*Scrisoare*). Neliniștit, sufletul însuși „cade în adînc / alunecînd ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală“ (*Un*

om s-apeacă peste margine). Înțelepciunea ar fi tăcerea, fuziunea cu pământul, lingă „brazdele veacului“. Îndemnul e simplu: „Botează-mă cu pământ!“ (*Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag*). Dialogul cu „Marele orb“, care este destinul, sfîrșește în tristețe. Un aer mai senin respiră *Sufletul satului*, locul unde s-a născut veșnicia și unde „setea de mîntuire“ se vindecă. E însă un sat abstract, simbolizare a simplității și liniștii eterne:

„Uite, e seară.
Sufletul satului filfite pe lingă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte...“

Efluvii nebănuite se manifestă în *Lauda somnului* (1929), în direcții opuse. Sub atracția gravitațiunii terestre, lucrurile pătrunse de somn tind spre pământ, încît se văd „bolți prăbușite în apă“; fumul „a căzut din vatră“ peste „cerul de jos“ (*„Fum căzut“*). Arhangheli „arînd fără îndemn / cu pluguri de lemn“, se plîng „de greutatea aripelor“; îngeri goi și „zgribulind, se culcă în fin“, dar și ei vor putrezi „sub glie“ (*Paradis în destrămare*). Pînă și Dumnezeu, „mocnind“ sub copaci, „se face mai mic“; „în singele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu“, iar păstorul „pune pământ peste mieii uciși de puterile codrului“ (*În munți*). În spectacolul halucinant, cu cai galbeni și valuri clipind către steaua polară, ponderea materiei zdrobește. Dar ca o contrapondere se manifestă setea de piscuri înalte, pînă la stele. Într-un *Peisaj transcendent* — „Cocoși apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate românești“. Deoparte, „intercontinentale svonuri electrice“, antene care „pipăie spații“, teatre în care „strigă luminile“ și arhangheli veniți „să pedepsească orașul“, de alta, marea seninătate a astrilor din *Veac*.

Nu se putea ca teoretizînd despre dor, văzut ca o direcție a stilului spiritual autohton, poetul să rămînă la distanță. Un volum din 1938, *La curțile dorului*, își împrumută titlul din folclor. Imaginea ținutului sublim, rupt din „raiul sorin“, aparține fabulosului, desfășurîndu-se într-o lumină de miracol. Poate fi și o Dacie de basm, eden spi-

ritualizat, ca în poemul eminescian *Miradoniz*, atmosferă solemnă, de cea mai pură idealitate, peste care *dorul* cerne o ceață ușoară:

„Așleptăm să vedem prin colonne de aur
evul de foc cu steaguri pășind,
și fiicele noastre ieșind
să pună pe frunțile porților laur“.

Flăcărilor (de amintire expresionistă) le urmează o liniște ireală; viziunile au, momentan, transparențe solare. Că nimeni nu poate păși spre „nebănuitele trepte“ ale abso-lutului, idee dezvoltată într-un *Epitaf*, aceasta nu face să scadă nostalgia. Cu volumul *Nebănuitele trepte* (1943) *dorul* de înalt își asumă dimensiuni noi. Timpul pare a nu mai genera aprehensiuni. Realitatea se confundă cu iluzia? Limbajul tragic al disperării a rămas, cel puțin pentru o clipă, în trecut. Acum e *Schimbarea zodiei*:

„Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat!
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile: Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit!“

Permanentă, chinuitoare, năzuința demiurgului de a crea o nouă lume prin cuvînt ia accente variate; cuvîntul „care să exprime adevărul“ rămîne însă neconținut un miraj: „Unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt / în cercul nopții să te-ncînt?“ În fond, cuvîntul căutat de Blaga e un semn aproape magic, destinat să favorizeze corespondența plenară cu universul: „sunet de-argint, de foc“, „ritul unei rostiri egale“. Astfel conceput, cuvîntul îmbină fragmentele universului într-o unitate:

„Nepriceput pe lingă vetre
dar înțeles de zeu și pietre,
cuvîntul unde-i — ca un nimb
să te ridice peste timp?“

Cuvîntul undă-i — care leagă
de nimicire pas și gînd ?^a

Vor urma densele *Poezii* din 1962, învederînd evoluția din ultimii douăzeci de ani, pagini pline de sensuri, printre cele mai originale de după eliberare. Profilul poetului demonstrează consecvența cu sine, în sensul unei continue căutări. Limbajul poetic abrupt, lăsînd ca ideea să primeze față de necesitățile clasice ale versului, obține efecte printr-o imagistică frustă, utilizată cu maximum de economie. Simbolurile devin tangibile prin marea capacitate de a conferi ideilor o expresivitate rară. Ca teoretician, poetul distinge „*metafore plasticizante*“, destinate să dea consistență abstracțiunilor, și „*metafore revelatorii*“, care „suspendă“ anumite „înțelesuri și proclamă altele“. Demonstrația din studiul *Geneza metaforei și sensul culturii* ilustrează interesul lui Blaga pentru metaforele revelatorii, apte să ducă la sugestia fondului invizibil al lumii.

Ca poet al dramei cunoașterii, Blaga se numără desigur printre marii creatori europeni. Valorificînd, cum remarcă Ion Pillat, substratul esoteric al folclorului, poetul de la *Curțile dorului* a introdus în concertul poeziei universale trăsături ale mitologiei românești. E un merit din cele mai importante. G. Călinescu făcea o delimitare nuanțată între „ceea ce aparține teoriilor sale speculative, cu care n-am fost și nu putem fi de acord și ceea ce e lirism proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației“, punînd pe întîiul plan ceea ce poate rămîne ⁽²⁾.

ION BARBU: O POEZIE A „MODULUI INTERIOR“

După un debut parnasian (ulterior renegat), după un ciclu pseudobaladic și oriental, un al treilea stadiu, *ermetic*, demonstrează la Ion Barbu, structură complicată — poet și matematician — exacerbarea fondului cerebral, de unde tentația ridicării la „modul intelectual al Lirei...“ De la cuvînt se așteaptă revelația formelor primordiale. Expresia lirică tinde în final spre o „puritate aeriană, în care poezii englezi se așează, pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului“. Dar un cînt care, nemărginindu-se să *delecteze* cu „viziuni paradisiace“, își asumă, concomitent, un rol cognitiv, „*instruind* de lucrurile esențiale“ ⁽¹⁾. Se schițează deci o distincție între cunoașterea de aspect mistic, înțeleasă ca „locuire, canonică deplasare în Spirit“ (cum aflăm din *Veghea lui Roderick Usher*) — și tehnica apropiată științei, potrivit căreia poezia este o prelungire a „domeniului divin al geometriei“, un univers de „perfectiuni poliedrale“, cristalizat prin efortul voinței. Cînd i se spune *modernist*, poetul *Jocului secund* protestează. Modern, totuși, prin tensiune („nepreget“), el se consideră, tipologic, un clasic: „Voi putea distruge legenda că am fost ori că sînt modernist? (...) Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor“ (*Fragment dintr-o scrisoare*). Nu însă către un mod clasic rezultat din „observații și date concrete“ (*Rînduri despre poezia engleză*), nu un clasicism „a posteriori“. Idealul barbian vizează o poezie „inventivă“, subliniat revelatorie. Cît timp

contemporanii lui Einstein îl „concurează“ pe Euclid, imaginând noi universuri abstracte, poezii trebuie să procedeze la fel, făcând „concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile“ (2). Cu alte cuvinte, un clasicism care, depășind modelele, preia de la cei vechi *lumina*, tonusul revelator apt să dezvăluie dincolo de aparențe, unitatea spirituală a lumii.

Temperament polemic, în continuă combustie, contestatar, *objector*, singura consecvență a lui Barbu este elenismul său conceput liber. Un fel de univers evasi-legendar prin care Platon și Euclid circulă alături de miticul Pan, într-o deplină irealitate. Semnificative, la acest „valah prin origini și slăbiciuni folclorice“ (cum se autodefineste poetul), nostalgiile meridionale, iubirea pentru o Heladă de vis, văzută printre stinci selenare și frontoane rupte. De menționat în raport cu acest „elenism neistoric“, admirația pentru grecul Moréas, scriitor de limbă franceză, pe care — erezie! — un comentator îl considerase depreciativ „*grand poète de second ordre*“. Într-o conferință din 1947 (în franceză), Barbu protestează (3). La Moréas (inițial simbolist, apoi clasicizant din *Stanțe*), — „matricea oricărei poezii este lira; nu lira materială, ci o anumită atitudine rapsodică“. Stanța, afirma Barbu, „devine un emul al enunțului matematic“; e investită cu „aceeași frumusețe canonică, datorită nu știu cărei cerebralități sumare, unei arte mai general concepută, — a teoremei“. Muzicalitatea are la Moréas „acea arhitectonică sonoră de care vorbea Nietzsche: contrariul slobodelor simfonii simboliste“; este, implicit, „o înlănțuire de intervale inteligibile, comensurabile: pure, într-un cuvânt“... Ideea că existența sufletească păstrează „reminiscențe“ din epoci imemorabile, revine mereu, ca argument pentru sondaje în adâncime. Dar este Moréas un poet profund? Vorbind de un poet „a cărui întoarcere (la cei vechi) e întărită de toată forța exhaustivă a gândirii moderne“, Barbu își schițează de fapt, estetica proprie, fundamentată pe conceptul de *purism*: „Cu Moréas cunoaștem, în fine, esența inaripată care încoronează uneori această lume de reminiscențe și pe care o identifica Platon cu *Poesis*-ul (...). Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseți inteligibile: înțelegerea pură, onoarea geometriilor“.

Poezie înțeleasă ca *reminiscență* activă? Dintr-o altă perspectivă, romanticul Lamartine enunțase anterior, cam același lucru: „*L'homme est un dieu qui se souvient des dieux*“... Marea problemă, pentru Barbu, devine amintirea, ca dat echivoc: „un gând preexistent și regăsit“, un „dor“ metafizic al „memoriei înfiorate“, ceva analog cu dorul de absolut al lui Blaga (*Poezie leneșă*). De aici adeziunea la climatul de profunzime din *Lauda somnului* și blamul aruncat lui Arghezi, care rămâne la „chipul indiferent al lucrurilor“, nedînd aceste lucruri în „absolutul“ lor (*Poetica domnului Arghezi*).

Altă slăbiciune a poetului este Rimbaud. *Une Saison en Enfer* și *Les Illuminations*, scrie Barbu, demonstrează posibilitatea fuziunii dintre extaz și știință, devenind un fel de „introducere la cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la ținuta investigării exacte“. Pe această dublă cale, s-ar transcende din real spre „*increatul cosmic*“, spre „existențele embrionare“, spre „peisajele nubile“ și „limburi“. În posesia „metodei rimbaldiene“ (înrușată cu aceea a lui Poe), un creator poate anexa concretului dimensiuni ale unor existențe ideale, procedînd ca matematicianul, ca savantul, care adaugă „cantităților date, cantitățile transcendente“. Depășind stadiul descriptiv, vizînd o anumită generalitate, poetul pătrunde în inefabil, într-un univers gîndit, abstract, inabordabil altfel decît mintal. Universul se reduce în ultimă esență, ca la Pytagora, la o structură numerică, la *semne*, de unde concluzia că pentru a-l exprima în *tota* limba uzuală apare prea organizată. Drept corectiv, de urmat exemplul poetului *Illuminațiilor* care, deliberat, se străduiește „să-și sărăcească“ limba, s-o abstractizeze, s-o simplifice „pînă la un sistem redus de funcțiuni ale discursului“, în scopul „notării inefabilului“ (Comentariu despre *Rimbaud*). Pe scurt, reducția la geometrie, abstractizarea, constituie modul apropierei de esențe, calea către idee.

Cantonat exclusiv în cadrele poeticului, probabil că autorul *Jocului secund* ar fi ajuns la o viziune tragică. Matematicile îi modifică filozofia, mai exact i-o fundamentează, înlesnindu-i relațiile pe cale de intelect cu infinitul. Universul liric barbian al ultimei etape e unul dedramatizat, pur contemplativ, în care nimic din ideea de *destin* a celor vechi

nu persistă. Fenomenul tragic, generator de aprehensiuni, s-a dezintegrat: „*Împăcat la sorii de ger, / Unde visul lumii ninge*“ (*Domnișoara Hus*). Interesul arătat lui Al. Philippide e determinat de „întinsul elan de transcendere“, vizibil în *Stinci fulgerate* și *Aur sterp* (*Salut în Novalis*). La fel e motivată apropierea de Ion Vinea, „al cărui vers arhaic, de Carte Orientală descintă — forțează simpatia“; fiindcă „în-tocmai ca Blaga“, Vinea „închină unei tehnice preeuclidiene“⁽⁴⁾. În *Veghea lui Roderick Usher*, parafrază la volumul *Eulalii* de Dan Botta, discipol barbian, alt elogiul (în limbaj teribil abscons) al tragicului transfigurat, transferat din individual și temporal în universal și etern. Dintre moderni, mulți păcătuiesc din lipsa de perspectivă a totalității, ceea ce le atrage osînda energică: „Modernism e un cuvînt impropriu, sau, aplicat poeziei, de-a dreptul ocară. El nu se referă decît la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie: recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe“. Teza lui E. Lovinescu despre sincronism n-ar fi decît o legiferare a imitației, plutire pe „suprafața de gheață a Frumuseții“. Revelația frumosului, notează Barbu, indignat, nu e o problemă de *sincronism*, fenomen pe care nici după Einstein un matematician nu l-ar putea defini. Determinismului istoric, preconizat de critic, i se opune de către poet un argument metafizic. „Nu sincronie și în extensiune (crede acesta), ci pe linia de adîncime a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de identitate generală: culoare ultimă și rembrandtiană, ireductibilul animal de lumină. Experiență pe care se va întemeia un *clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune*“...

Nici o determinare în spațiu, un frumos conceput ca o boltă arcuită larg în timp, „îmn spiritual“ scris „*fără colaborare, dar coeficient*, de poeți din țări și decenii diferite“. Preferințele pentru un astfel de clasicism, anistoric, atemporal, văzut ca o entitate supranaturală, țin însă mai puțin de clasicism, dar converg în ideea modernă de *poezie pură*, ca mod de autonomie totală, absolută, a esteticului. Pe date ca acestea se bazează cultul păstrat lui Moréas („*greul*“), care-l tulbură pînă la lacrimi. Pentru că acesta visa: „O poezie care s-ar bucura de aceeași audiență la masa discipolilor săi, la Café Vachette, ca și la curtea strămoșilor

lui, în regatul Itaca. La urma urmei, o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru ade-vărat acel «topos atopus» al anticilor“ (*Jean Moréas*).

Demonia formei pure urmează, la Ion Barbu, o traiectorie nu lipsită de sinuozități. Are el, în adevăr, sentimentul stilului clasic? Preia poetul, realmente ceva din *spiritul* acestuia? Ce relații se pot stabili între declarațiile estetice, de pildă între ideea de „elenism neistoric“, abstract, și interesul pentru Moréas? Reducerea poeziei la un principiu intelectual e, teoretic vorbind, mai aproape de Mallarmé sau de Valéry? Portretul lui Barbu absoarbe în propria-i substanță elemente disparate, poezia dovedind pe diverse voci un „neîntrerupt efort de integrare“ în universal. „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn“ (*Poetica domnului Arghezi*). Iată în rezumat, dincolo de avatarurile în timp, o caracterizare fundamentală.

Declarativ, în comentariile barbiene Moréas apare ca un model („primul poet francez“); e beatificat. Practic însă, nu-l urmează decît la modul exterior. De natură formală, în mare parte, e și apropierea de Mallarmé, privind în special dislocarea frazei, regrouparea termenilor după principii subiective. Nu trebuie omis însă procedeul mallarméan al analogiilor, destinat să ridice de la concret la Idee, principiul intelectualizării, al cristalizării la o lumină rece. Poezie fecundată de idei, izolată de orice element de materialitate, de unde senzația de rarefiere, plutire în infinitatea unui spațiu în care legile gravitației terestre tac. Prin analogii în intelect, se ajunge la concepte universale, astfel că Barbu invocă: „*Munți în Spirit, lucruri într-un Pod albastru*“ (*Poarta*). Cuvintele și-au pierdut semnificațiile cotidiene, poetul, matematician, abstrăgînd un sens general, valori-simbol. Pentru Barbu, acești „munți în Spirit“ sînt simple categorii noționale, ca, de pildă, categoria „triunghi“. Erosul însuși e, de asemenea, idee, formulă, abstracțiune.

S-a vorbit, în critica din epocă (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu), de influența supraréalismului sub aspect

ermetic. Poezia, precizează însă Barbu, nu poate fi produsul hazardului, dimpotrivă, e „operă de voință și discriminare“, introducând, deliberat, o nouă ordine în univers. Starea „permanentă de revoluție“, teoretizată de suprarealiști, îi repugnă. Practicând „absurditatea dicté-ului supra-realist“, cuiva i se întâmplă (se remarcă, incidental, în *Poetica domnului Arghezi*) „să prindă Pithiei interioare vorbe care, din cînd în cînd, miră“. În rest, inovația propusă de André Breton e o experiență „iremediabil ratată“. Ambiția unor suprarealiști de a capta în vorbe „ceva din domeniul visurilor de noapte“ duce (ca la naturaliști, în alt cadru estetic) la fragmentarism, „înfățișînd numai o parte din complexitatea realității sentimentului“⁽⁵⁾. Dar deși respingerea supra-realismului e categorică, la Barbu anumite forme halucinatorii există. G. Călinescu vorbea de un „folklor supra-realist din care s-au scos noțiunile de circulație, păstrîndu-se numai modurile“⁽⁶⁾. Într-o pseudo-baladă ca *Riga Crypto și Laponia Enigel* predomină fondul solar, însă paroxismul erotic din *Domnișoara Hus* ține de nopțile instinctelor, cu fond amorf, rostogolit, tenebros. Existența fiind o continuă mișcare ondulatorie între un pol și celălalt, între luciditate și somn, între realitate și vis, poetul își potrivește mijloacele pentru a traduce cînd geometria raporturilor pure, cînd căderea în adîncuri. Limbajul merge uneori spre incantație și fals ceremonial. Somnului i se găsește virtuți ce evocă romantismul, dar și fantasticul de tip Edgar Poe.

Prin anii 1925–1927, în etapa colaborării la *Contimporanul*, versul barbian devine accentuat cerebral, cu sensuri absconse, la descifrarea cărora se ajunge dificil. În căutarea „frumosului incontinent“, fulguranța intelectuală își asociază incantația verbului. Ciclul *Joc secund* are rolul unei demonstrații, în care, în viziune neoplatoniciană, poezia tinde către „abstract“ și „pur“. Lumea reală e doar un punct de plecare, în timp ce poezia ar fi expresia sublimată a sensurilor prime, reflectate pe un ecran impalpabil al conștiinței:

„Din ceas, dedus, adîncul acelei calme creste,
Intrată prin oglindă în mintuit azur,
Trîind pe înecarea cîrcizilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resirate ce-n zbor invers le pierzi,
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopoțele verzi“

În termeni discursivi, cu valoare strict noțională, poemul acesta are un fond programatic. De vreme ce metafora *Joc secund* devine titlu de volum, — natura poeziei e de a fi în același timp, sub aparența *jocului*, o construcție cu legi interne proprii, dar și univers *secund*, adică de al doilea plan, iluzorie reflectare a realității prime într-o oglindă spirituală. Din temporal, adică din „ceas“, poezia transcende, intrînd „prin oglindă“ (prin intermediul spiritului purificator) într-un „mintuit azur“, făcînd deci ca lumea răsturnată în ape să retrăiască în spirit, „un joc secund mai pur“. G. Călinescu sintetiza fenomenul astfel: „E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin re-torsiune“⁽⁷⁾. Jocul tinde, în latura gravă, să sugereze, prin refracție, prin inițiere și intelectualizare, ceea ce se ascunde dincolo de suprafețele clare: sensurile ermetice, acelea care se sustrag explicației logice. Transferul de la concret (A) la necontingent (B), apoi, *ecoul* de la acest necontingent în conștiință (C), toate acestea alcătuiind un *triunghi* de solicitări diferențiate, ar constitui mecanica actului poetic, rezumînd relațiile dintre *om*, *cosmos* și *idee*, înțelese ca un sistem de analogii. În locul discontinuității aparente din univers, — punctele invizibile ale intuiției.

Cu toate diferențele frapante, la Barbu sînt discernabile cîteva atitudini eminesciene. Nu elemente privind tehnica exterioară sau referințe incidentale precum *domul* ori *selbele* (pădurile), nu trimiteri la Demiurg sau la Nilul albastru, nici la germanicul Odin, ci oarecare analogii ținînd de tehnica interioară, de fondul psihic, acestea oferînd posibilitatea întîlnirii celor doi poeți într-un spațiu sideral, rareiat și pur. Dincolo de ordinea fragmentară din cosmosul cunoscut, se remarcă la Barbu, perseverent, eminescianul *dor nemărginit*, ca nostalgie a înaltului, stare „mai sus de noi... în largul destinului supreme“... (*Cucerire*). În viziune eminesciană, viața, „o baltă de vise rebele“, părea un spațiu de gravitate joasă, iar moartea integrare într-un nfini astral, „mare de stele“, antinomie care la Barbu

devine multiplă *unduire*, balans între geologie și muzica sferelor. După Eminescu, poetul *Jocului secund* este cel mai constant explorator de spații *pure*, de unde drama-tica voință de a transcende din temporar în etern și în acest scop apelul la tehnice combinate : de la cufundarea în *somnul năuc* (în vis), gata să „spargă a orei îngrădire“ (din *Cuce-rire*), de la halucinația acustică și vizuală până la meditația în tensiune rece în „Castelul de gheață“ al Gîndirii (din *Dezrobire*). La un pol, acela al lumii contingente, se situează realitatea plată, „temnița în ars, nedemn pămînt“, telu-ricul reprezentînd un amestec de *dur bazalt*, de *roci fier-bînși*, de *lavă*, de *sulf* și *zgură*, — „frenetica viață“ din *Pan-teism* rotindu-se inconștient sub semnul destinului orb. Dar și în imperiul acestei „histerii“ a materiei, ochiul sur-prinde un sens ascensional, astfel că *lava*, *munții*, *copacul*, luate ca simboluri, traduc *dorul* de cer, *împreunarea*, *logodna* sau *nunta* într-un *strălucit albastru*, spectacol care, consi-derat în analogiile lui umane, sugerează devoranta sete de *ceasuri verticale*, nevoia de cer — caracteristice (în *Mod*) „sufletului impur“. Infinitul eminescian, cu nenumă-ratele-i reverberații semantice, este la Barbu „regatul fără nor“, un „Pod albastru“, „eterul“ cu „plînsul apos“ ... spre care omul trimite (în *Margini de seară*) „un gînd adus de raze“ ...

Prin epurare de pămîntescul „nedemn“, de „duhul mlaș-tinii“, Barbu tinde, ca romanticii, spre esențe, într-un efort prometeic de a pătrunde, „prin *Tîrziu* și *Înalt*“, în zona unui absolut cristalizat : „Hăt la cel / Vinăt cer / Împăcat la sori de ger, / Unde visul lumii ninge, / Unde sparge și se stinge, / Sub tîrziile vegherei de smalt ...“ (*Domnișoara Hus*). În *Ritmuri pentru nunțile necesare*, poem conceput ca o sim-fonie cosmică în trei etaje, de un ermetism complicat, „nun-tirea“ ideală, în „azur“, pare a simboliza, precum la Dante, în tragica-i *Comedie*, același sens ascensional. De la *Pămînt*, definit ca un *Infern* („An al Geei, închisoare“), trecînd prin *Purgatoriu* („Ocolește roatele interioare ; / Roatele Ve-nerii / Inimii“), privirile transcende într-un imens spațiu de calm, dincolo de bine și de rău („peste îngeri, șerpi și rai“), într-un *Paradis* astral, hiperînalt, abstract și de o lucire glacială. Drept preludiu al „nunților“, o invocație de aspect inițiatic, sub semnul cifrei trei, care este și simbolul geo-

metric al triumphiului (acesta traducînd ideea de unitate a spiritului în mistica creștină). Tonul general e unul de exorcism :

„Capăt al osiei lumii !
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei,
Clare chei,
Certe sub lucid eler
Pentru cercuri de mister“ !

Un prim ciclu existențial e, în aceste *Ritmuri*, acela al erosului-instinct, simbolizat de „tronul moalei Veneri“, lîngă care, „ca toți amanții tineri“, poetul însuși „a vibrat, în-flăcărat !“, s-a prins și el în „Danțul buf / Cu reverențe / ori mecanice cadențe“ ; a fost și el „paj al Venerii, / Oral. / Papagal !“. Contactele cu teluricul presupun o degradare a energiei spirituale latente, în timp ce „Înaltul“ văzut ca ecran sideral (cu analogii morale) înseamnă expurgare, in-stalare („nuntire“) pe o doua treaptă, acolo unde sălășlu-iește „Mercur“, „astră aurită“, în spațiu pur :



„O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Și Fecioara Iucifer,
Înclinat pe ape caste
În sfruntări iconoclaste.
Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul impietrit...“

Printre rînduri se străvede ideea de „inițiere intelectuală“, care nu e decît o treaptă spre „mai sus“, în com-pania călătorului Mercur. Ambiție prezumțioasă, urmată însă de sentimentul neîmplinirii. „O, select / Intelect, / Nuntă n-am sărbătorit“ ... Extazul solar, în incandescență deplină, rămîne forma desăvîrșită a „nuntirii“ ; ceva apropiat de modul eminescian al trăirii astrale, dar la Barbu sugerînd de fapt o instalare în *idee*. Spiritualitatea a intrat în cel de al treilea stadiu și ultimul, arhitectura amintind, inciden-

tal, firește, simbolică trială din *Adone*, al lui Marino, care imaginase un cer din trei planete: Mercur, Venera, Luna. Opoziția Eros-Idee este la Barbu totală; la „cămara Soarelui / Marelui / Nun și stea“, se ajunge prin asceză, adică numai prin intelect. De reținut acel spectaculos final, evocând parcă, prin ecourile cosmice, traiectoria *Luceafărului* eminescian:

„Abur verde să ne dea,
Din clădiri de mări lactee
La surpări de curcubeie,
În Firida ce scinteie
Eleree...“

Exemplul nu e izolat. Sub semnul aceluiasi eter rece, de observat în *Statură*, armonia pythagoriană a sferelor, într-un timp pur, suspendat („din ceasul ce nu bate“), un „timp tăiat cu săbii reci“ ...

S-a spus că în poezia barbiană evoluția ar fi „mai ales tehnică“ (Pompiliu Constantinescu), deplasare „de la retorism la pictură, la ermetism și lirism subiacent“, cu sublinierea că faza „modului interior“ nu reprezintă o „schimbare de valori interne cît o revoluționare tehnică“⁽⁸⁾. Lucrul ține, totuși, de ceva mai intern decît ceea ce, în general, se înțelege prin tehnică. Deși continuitatea, în ce privește interesul pentru *idee*, e vizibilă, totuși — oricît am subestima clasificările — tranzițiile de la vitalismul dionisiac la cromatismul spiritual, în notă balcanică, apoi evoluția către formula lirismului cerebral presupun modificări de structură interioară, moduri diverse în problema cunoașterii. Nu trebuie ignorate, firește, declarațiile poetului în acest sens; în orice caz, vorbind de *tehnică*, trebuie să luăm termenul în sens limitat, singurul potrivit aici, acela de *tehnică* a cunoașterii.

Poeziei din așa-zisa etapă parnasiană, E. Lovinescu îi aplica, în mod repetat, calificativul *antimuzical*. Poate amuzical ar fi mai exact. De la *După melci*, în continuare, mai ales în ciclul „modului interior“, însă o schimbare e limpede; cu cît fondul intelectual se adîncește, cu atît forma plastică își pierde, paralel, energia primordială. Comunicarea devine,

vădit, incantatorie, bazată, ca la alți ermetici, pe „muzică și ritmuri, de unde aspectul litanic“, dar și imputarea de a căuta efecte („pune prea mult temei pe fonetică“), venind de la G. Călinescu. Peste lucruri și vreme, în *Uvedenrode* domină un aer de mister, accentuat și mai mult prin eliminarea cuvintelor de legătură. Moluștele cleioase, perseverente, sînt niște simboluri: semne. Fraza eliptică de verb pare să sugereze, întîi într-un plan abisal („*ripa* Uvedenrode“), viața-instinct, fenomen tainic de perpetuare, iar în succesiune temporală, tranziția (sugerată muzical) către un alt pol („Olimp“) al unei existențe purificate. Apelativul cu stranie rezonanță germanică, Uvedenrode, care a deconcertat pe comentatori, e un convențional semn (grafic și sonor) al lumii, tot atît de acceptabil în fond ca, de pildă, Cythera, fabuloasa insulă-eden a celor vechi. Analogiile din poemul barbian rămîn cerebrale pînă la sfîrșit, iar alegoria, în ansamblu, trebuie privită ca o invitație la vis. Sensul poeziei, arăta poetul (într-un *Pro-domo*, 1927) „nu este pitoresc, ci solar, iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o *sexualitate cosmică*“. Scrisă sub obsesia „unei clarități iraționale“, autorul își considera viața ca o extremă a creației lui, evadare din real în vis, „totul tratat rapsodic“, potrivit canoanelor poetice pe care și le-a impus⁽⁹⁾.

Timpul a demonstrat, după cîteva decenii de la apariția *Jocului secund*, că Barbu rămîne, în esență, un poet dificil, ermetic nu în puține cazuri, și nu o dată obscur, cu toate că s-a încercat înlăturarea acestui din urmă calificativ. Cu toate obstacolele ridicate de sintaxa specială, *barbismul* a fost însă, de prin 1925 pînă la sfîrșitul războiului, unul din fenomenele poetice de prim-plan. Incontenabil, Ion Barbu, creator de o extremă concentrare, este unul dintre cei mai importanți poeți români. Metafora singulară deschide perspective către un univers cu totul nou, de o mare profunzime.

CAPITOL DESCHIS : CONTINUATORI

1

Univers poetic. — Noile arhitecturi ale civilizației socialiste au favorizat, într-un prim stadiu, un roman-tism spectaculos, retoric la unii, cu gesticulație declamatorie la alții, explicabil prin participarea directă la fapte, astfel că anumite poeme, balade ori cîntece dinainte de 1960 sînt niște *gesta* contemporane. Domină descrierea sau stilul narativ. Transformări de structură, transformări în conștiință, tranziția de la drama războiului la speranță, toate acestea, amalgamate, exprimă o dialectică schimbată, relații sociale și umane de alt gen decît înainte. Pe acest fundal în mișcare, de observat un larg efort de autodepășire pe plan individual, dar și ca fenomen de masă; drept reflexe, deoparte eroicul anonim, de alta tendința spre un monumental al grupului. În anii următori războiului al doilea, se redescopere ideea de mesaj social-politic, fenomen curent într-o etapă de redeșteptare națională ca aceea dintre 1840 și 1860. Exemple de militantism civic se pot da din lucrările majorității scriitorilor. Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Maria Banuș, Radu Boureanu, mulți alții, sînt, în sensul plenar al cuvîntului, cronicari lirici ai acestor ani de *Sturm und Drang* modern. Ardența unui Garcia Lorca este caracteristică nu numai lui Miron Radu Paraschivescu, poetul *Declarației patetice*. A milita împotriva morții, cum o face exemplar Eugen Jebeleanu (în *Surisul Hiroshimei*, 1958), a evolua sincron cu epoca sau *Cu un ceas mai devreme* (1959), cum își in-

vită cititorii Mihai Beniuc (înclinat ulterior spre un lirism filozofic), a chema la solidaritate în numele rațiunii, cum procedează Demonstene Botez, Maria Banuș și ceilalți, iată moduri ale angajării. Metamorfozele țintesc o reînfrumusețare concretă a realului. Se revine la cuvinte elementare: pămînt, singe, durere, bucurie, dragoste, viață, pîine, prezent. Un volum de G. Călinescu poartă titlul *Lauda lucrurilor* (1963). La mari poeți din perioada interbelică, unele întrebări sunau utopic; apelurile au acum aerul unui dialog, mizînd pe posibilitatea consensului lucid. Un denominativ ca „singur” nu mai înseamnă la Arghezi „Eu” în dezacord cu lumea, sugerînd dimpotrivă o conștiință solidară. Așa trebuie înțeles imnul adresat *Celui ce gîndește singur* din *Cîntare omului* (1956). Om, în înțelesul de Umanitate, motiv de sacralizare a unui *homo militans*, „urmașul lui Prometeu”. Poem sociogonic, cum l-a numit Tudor Vianu, imnul arghezian e totodată o replică peste veacuri la *Viața lumii* a melancolicului Costin.

Văzuți prin prisma generațiilor, Arghezi și Nicolae Labiș reprezintă două extremități, însă vocile sînt consonante. Poetul *Primelor iubiri* se stîngea, incredibil, în 1956, în momentul în care Arghezi lansa imnul dedicat Omului. Lui Nicolae Labiș (un Ionuț Jder al lirici), format în ambianța de redresare morală postbelică, îi aparține definiția *luptei cu inerția*, mesaj evasi-testamentar. Un resort vizionar-patetic stă la temelia argumentului din tulburătoarea sa *Biografie*:

„Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună;
Plinului pîntec așa îi cînta într-o noapte cu lună.
Trăsnele reci de furtună vedea cum în zare delună
Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună.
Ea mai vedea cum în sa voi sălta împreună
Cu îndrăzneala fecioară-a pămîntului, brună,
Și-n goana nebună vedea de pe-atunci cum răsună
Tropotul lung și mereu al galopului meu.
Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună,
Și că-s menit să înving veșnicii și genună...”

Hotărîtoare într-o literatură vie este mișcarea, perpetua devenire. După ce s-a apropiat cu un fel de curiozitate infantilă de lucruri, de materie, poezia își reafirmă după

1960 setea de infinit. „Curînd vor fi și astrele-ale noastre ! / Iar unde-o să-ncezeze veșnicia / Va merge mai departe poezia, / Dintre materii poate cea mai fină” ... Sînt versuri din *Materia și visele* (1961) de Mihai Beniuc. Se înregistrează o redimensionare a unor noțiuni precum Timpul, Destinul, Singurătatea, Trecerea, Absolutul și celelalte, printr-o adîncire în apele lirismului, prin accentuarea concomitentă a reflecției. Se redefinesc specificul poeziei, ca sediu de corespondențe, de semnificații, de experiențe, de tentații și frămîntări existențiale, reluîndu-se contacte cu exemple anterioare, naționale și europene. Din seria numeroaselor precizări, să cităm glasul unui poet, — Arghezi : „S-ar putea spune că (poezia) e umbra vieții trăite, o umbră ascunsă în frumuseți grăite (...) Poezia e presimțire, bănuială, incertitudine și aproximativ ... Va să zică ce ar fi poezia ? Ecoul vieții noastre simțite și nemărturisite, confidența secretului nostru necunoscut, lucrul lacrimilor și al suspinelor noastre tăcute, căruia i se cuvine marea discreție a vieții dinlăuntru” (1). Asistăm de vreun deceniu, la nașterea unei poezii în care se problematizează intens, adesea substanțial, pe tema armonizării relațiilor dintre om și univers ; frapează un lirism al adîncimilor, un fel de *captatio* a necunoscutului, tentativă de descifrare a ceea nu se vede,

Pe terenul unei poezii de întrebări fundamentale, Blaga din *postume* (1962) și Arghezi al ultimei etape (cel din *Frunze*, 1961, *Poeme noi*, 1963, *Cadențe*, 1964, *Silabe*, 1965, *Ritmuri*, 1966, *Noaptea*, 1967), însoțiți de alții, merg alături. Semnificativă s-a dovedit pe de altă parte, augmentarea în posteritate a valorii lui Bacovia, devenit obiectul unor variate reconsiderări critice. A fost „redescoperită” poezia accentuat cerebrală a lui Ion Barbu, cu largi fundaluri abstracte, aspirînd ca prin geometrie să ajungă la unitatea ultimă a lumilor. Postum, a reintrat în atenție V. Voiculescu, cu ale sale *sonete închipuite* în stil shakespearian. Romantic prin imaginație, prin tentația cosmicului, prin propensiunea spre vis, căutător de absolut, distanțat de onirici prin cenzura necruțătoare a realului, Al. Philippide (unul dintre marii poeți de astăzi) e în același timp un clasic prin liniștea filozofică opusă lucidității amare, prin cultură și adeziuni, încît referindu-se la Hades și Caron, la Parce, Prometeu,

Euridice, la călătorii prin tărîmuri mitice, poetul pare a mitologiza. De la tinerescul *Aur sterp* din 1922 pînă la *Monolog în Babilon* (1967), de remarcat o perpetuă sondare a înțelesurilor *vremii*, fie prin imersiune în epoci mitice, fie prin salturi în viitor pentru a sesiza „acele lucruri ce n-au fost gîndite” ... Prometeidul, contemporanul lui Ausonius, cerebralul avid de cunoaștere are sub masca de om al vechimii mari rezerve de „visuri”, ridicîndu-se deasupra „vuietelor *vremii*” în mari spații astrale, nu mult diferite ca dimensiuni de acelea ale lui Eminescu. Prin introspecție, modernul dedat cugetării vrea să pătrundă „în lumea dinăuntru, a inimii profunde” ; prin intelect, să cunoască totul „pîn-la stele...”

Timpul văzut ca eternitate, măsurat „cu veacuri, nu cu ani”, aspirația către o poezie „a vremurilor toate” (*Promontoriu*), denotă la călătorul printr-un Babilon simbolic, o continuă voluptate pentru *viziunea-meditație*. Singurătatea și moartea, după revolte și tentații contrazise, își dezvăluie esența prin raportarea individului la etern ; infinitul singur purifică de spaime și neliniști. „Anticii — ni se spune în *Considerații confortabile* — nu aveau simțul perspectivei istorice așa cum îl avem noi — sau, în orice caz, nu-l aveau decît într-o mică măsură în comparație cu noi. (Lucrul a mai fost de altfel spus, unde anume și cine, nu-mi aduc aminte precis). Un om din secolul lui August se simțea mai aproape de oamenii lui Sofocle și chiar de aceia ai lui Homer, decît ne simțim noi de oamenii din *Chanson de Roland* sau din *Das Nibelungenlied*” (2). În *monologurile* sale, Al. Philippide face dovada unui deosebit simț al *perspectivelor*, trecînd imaginar „peste prăpăstii de milenii”, pentru ca de sus, de pe „pleșuvul pisc” al *vremii*, să-și ofere panorame revelatoare. Dar un univers ca acesta, colosal, nu accentuează oare senzația tragică a efemerității ? Dimensiunile nu zdorbesc ? Soluția salvatoare este (precum în *Stanțe contrastante*) tot în Om. Frînturi ale „universului mare”, „rupti din soare”, oamenii au conștiința unui univers interior, care deși „mic” ține balans celuilalt : „Ce adîncime-n creier de mii și mii de ere / Mai sînt în el destule cotloane și unghere / Prin care adîlmecînd / Vreun cerebral scafandru va prinde clipa-n care / Materia-n mișcare / Trecînd prin invizibil se subțiază-n gînd” ...

Poezia de tip reflexiv nu e, firește, o noutate. Cu un secol în urmă, Eminescu observa la unii poeți primatul *fantasiei*, la alții al *reflecțiunii*, considerind că „unirea amindurora e perfecțiunea, purtătorul ei, geniul“ (3). Poeți din diverse generații sint tentați în timpul nostru să realizeze o astfel de sinteză. În continuarea unor valori de primă mărime ca Blaga, Barbu sau Philippide, elegiile lui Eugen Jebeleanu din *Hanibal* (1972) se înscriu pe o treaptă din cele mai înalte. Peste *Elegii pentru floarea secerată*, peste disperările din *Hanibal*, domină fantastică moartea. La Petrarca, de pildă, imaginea solară a iubitei transcende din real în zone celeste, dragostea dînd existenței o rotație ideală. Laura era o *prezență*, o simbolizare a frumuseții vii. La Eugen Jebeleanu asistăm, dimpotrivă, la o dramă a iubirii trunchiate, imaginea celei dispărute sugerînd iremediabil *absența*. Fără să utilizăm un joc de cuvinte, ni se pare că adevăratul tur de forță este la poetul din *Hanibal* de a fi realizat prin sublinierea durerii o dramatică *prezență a absenței*. Precum la Petrarca, la Eugen Jebeleanu orice amănunt, orice fapt de viață cheamă imaginea aceleia care pentru el a însemnat totul. Cu diferența însă că la acesta din urmă totul este prilej de *retrospective*, totul „a fost“, iar intensitatea durerii se traduce în nenumărate moduri, constituindu-se într-o permanență. Prin urmare, la Paris, în *Rue Pierre Demours* sau la „*Les deux Magots*“, în Italia, pe care dispăruta o caracterizase cu un singur cuvînt („splendidă“), la mare, în pădure, în casă, dar mai ales în straturile profunde ale memoriei, stăruie obsedant, mistuitor, o fantomă. Nici o „descriere“, nimic la modul „plastic“, nici un *lamento*, ci o impresie de jale aeriană, care inundă spațiile de la iarbă și pietre pînă la stele. Amintirea își relevă virtuțile în epurarea, în dislocarea unui gest, a unui cuvînt semnificativ. „Eram somnambul cînd am văzut toate culorile acelea/cu tine împreună: orașe zburînd în stoluri...“ Dintr-o tandă *Călătorie* durează, rîbind spiritul, o reflecție: „*Niciodată n-o să mai văd toate acelea* (mi-ai șoptit)/dar o să ne mai aducem măcar aminte?...“. În alt loc, o întrebare similară: „Crezi că o să mai revenim vreodată?...“

Stabilizat astfel într-o chinuitoare conștiință a iremediabilului, poetului nu-i mai rămîne decît să-și reîmprospăteze confesiunile cu date noi. Din multiplele pagini excelente,

între care e greu să alegi, să transcriem pentru ilustrarea forței de sugestie cîteva versuri excepționale: „Cînd nu voi mai avea nimic de la tine/nici un nasture orb, nici o cămașă de lună zdrențuită/nici-un flacon aburit în care a mai rămas o lacrimă suspendată,/ cînd nu voi mai avea nici o oglindă/nici o pupilă de apă în care să mă recunosc.../ Ce va fi atunci, nu știu.../ Dar cum aș putea fi eu?/ Voi fi un cărăbuș orb, mă voi lovi/ de cîteva mobile de praf/ voi întreba în stînga și în dreapta dacă mai este un drum și unde duce...“ (*Cînd*). Poemele de acest gen, de un dramatism compact, se refuză „explicării“ curente. Efectul lor ține de muzică, de tonul surdinizat, de ecoul metafizic. Elegiile lui Eugen Jebeleanu se ridică deasupra condiției subiective individuale, către un plîns demn, plîns totuși, universal.

Și la alții, diversificarea fanteziei merge în pas cu intelectualizarea ei prin reflecție, ca la Ștefan Augustin Doinaș, modern îmbibat de cultură clasică, la Geo Dumitrescu (în special în *Nevoia de cercuri*), la A.E. Baconsky, la alții din aceeași generație. Sublimul cosmic la Eminescu, ulterior la Blaga, la Al. Philippide, reprezenta expresia unei milenare comuniuni cu cerul liber, într-un rafinat amalgam de realitate și poveste. Spațiului exterior i se substituie în lirica din ultimii ani un spațiu interior, cu alte posibilități de revelare. „Nu veșnicia rece și-arhetipul (scrie Ștefan Augustin Doinaș în *Sonetele timpului*), — ci clipa vie ce-mi sculpează chipul/mă face, zi de zi, biruitor...“. Natura nu mai e atît o realitate plastică, picturală, armonioasă, cît un complex de elemente, de minerale, pietre, roci, oase, cenușă, adică *simboluri*, frecvent redate la Maria Banuș, Veronica Porumbacu sau Nichita Stănescu. Prin moarte, idealul de lumină e profanat, mereu expus amenințării. Creația devine (după o formulă a lui Malraux din *Antimemorii*) un mod al sfidării condiției tragice, încît, „*destinul suferit*“ poate fi convertit într-un „*destin dominat*“. Evident, înfruntarea presupune orgoliu, sarcasm, capacitate de a ieși din timpul individual, de unde ca limbaj poetic hiperbola, paradoxul, ironia, fronda, desprinderea de Eu, o ridicare a Umanului la un nivel de contemplare cvasi-obiectivă. Dintre poeții ajunși la maturitate, la Ștefan Augustin Doinaș fascinația ideilor duce spre un univers pur, sacralizat nu în sine, ci prin participarea omului (*Omul cu compasul*). O odă e dedi-

cată unei păduri „abstracte“, „imensă orgă de aramă verde“; marea la rindul ei, e „orgă cu pedale-adinci“; mișcarea dansului „preschimbă brusc în flacără și gaz pojghița dulce-a formelor, subțire“. În lupta cu „devorantul Cronos“, cu „limitele“ existenței, omul „bolnav de faptă“ are de partea lui bucuria propriilor creații, stabilind pe pământ o nouă ierarhie:

„Auz de surd, ce logodește treapta
dintii cu cea din urmă

— POEZIA

echivalență-ntră hazard și lume“.

Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, împreună cu alții, din generații apropiate, colaborează (unii dintre ei și teoretic) la impunerea unui mai larg concept de poezie. Erosul, timpul, sentimentul patriotic deschid orizonturi ce se vor consona cu stilul epocii electronice. De menționat la poeți de prestigiu, tendința autodefinirii în raport cu dezbaterile contemporane, terenul confruntărilor fiind un forum interior ce angajează conștiința. Antisentimentală adesea, cu accent pe tensiunea ideilor, poezia se distanțează în genere de caligrafia clasică, preferând dicțiunea dezarticulată, limbajul neliniștit, aspirând să comunice labirintic, complexitatea omului modern, dinamica interioară a erei mașinismului, practicînd susținut confruntarea insului cu universul. Fraza poetică implică o acerbă luptă cu cuvîntul, care, cu posibilitățile lui limitate, nu parvine să fie totodată și accesibil profund. Drama absolutului obsedează: „Eu și vechii greci/cu totul altfel ne trăim infernul“ — nota (în 1966) Ștefan Augustin Doinăș. Cuvintele sînt mult mai sărace decît sentimentele, constată (în 1968) Nichita Stănescu, într-un poem din *Laus Ptolemaei*: „Iubito, mai bine/ ți-ai așeza o ramură în brațe. / Numai timpul are timp/ și nicicînd/ nu-și întrerupe creșterea nefinită.../Cuvintele lașele/ele singure seucid pre ele, / numai ele se pot nega! / pe ele însele, / numai ele, neliniștitele, / se neagă tot timpul unele pe altele, / seucid/ numai îndece, pentru dreptul / întîiului născut, / tot timpul și tot lucrul, / unele pe altele. / Niciodată un copac / n-a ucis un copac, / niciodată o piatră / n-a depus împotriva

pietrei mărturie. / Numai numele copacului ucide / numele copacului, / numai numele pietrei / ucide, depunînd mărturie / despre numele pietrei ... / Iubito, iubito, / pururi fără nume, iubito ...“.

E reluat aici vechiul *Innommé* al simbolistilor. Mallarmé avusese cam aceleași ezitări în fața limbajului, a insuficiențelor lui.

Impersonalitatea, în sensul etic pe care i-l dă, într-un remarcabil poem, Nichita Stănescu reprezintă un mod al integrării totale în condiția umană. „Poetul ca și soldatul/ nu are viață personală“, — ceea ce vrea să spună că vocea poetului este vocea umanității: „Să nu-l credeți pe poet cînd plînge, / Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui“. Chiar și atunci cînd pare a se lăsa în voia cîntului, poetul *Necuvintelor* vizează revelații, forțînd, în numele speciei umane, porțile misterului. Limbajul monologic își extinde, așadar, aria. Te simți partener de dialog și martor, angrenat într-un cadru coloevial cu tranziții de la patetic la sarcasm și paradox. Poate că nici un alt poet al generației sale nu are, în același grad, obsesia întrebărilor (O poezie se și numește: *Întrebări*). Excedat de conștiința contradictoriului, reluînd în zeci de variante eternele dezbateri existențiale („Cine sîntem? / Unde sîntem? De ce sîntem?“), Nichita Stănescu e în fond un neliniștit, dar unul care-și proiectează dramele pe un ecran universal, eliberîndu-se oarecum de ele prin raportare la destinul uman în genere. Dezbaterii tragice îi urmează un armistițiu; revoltei îi succede un fel de candoare, vecină cu resemnarea. În acest timp, ochiul, oboșit, continuă să sondeze „invizibilul răsărit din lucruri“.

Timpul, Iubirea, Moartea sînt niște aproximații atîta vreme cît nici cifrele (*Matematică poetică*) nu pot comunica precis, exact. O nostalgie a perfecțiunii însoțește cuvîntul și cifra, motiv de jale, intitulat *Doină*: „Putem să ne spunem cuvintele, / gîturile rostitoare, nu și nu. / Putem să numărăm jivinele, / Dar numerele, nu“ ... Termeni uzuali, ca *știu*, *văd*, *aud*, conțin o mare cantitate de mister. Propunîndu-și să facă „romanul unui sentiment“ (cum precizează subtitlul la *Măreția frigului*), Nichita Stănescu aspiră să adauge limbajului un plus de sugestie. Insuficiențele cuvîntului generează tristețe. „Dacă mă înțelegi — bine/Azi

cît timp mă înțelegi voi fi bucuros. / Chiar fericit. / Dar numai azi. / Dacă nu înțelegi nimic, voi fi trist / iar către sfîrșitul serii, — melancolic“ ... Lui *văd* sau lui *aud* li se substituie un vag „*mi se pare*“, adîncind prăpastia dintre om și lucruri. Pe lingă imperfecțiunile simțurilor și ale cuvîntului, de menționat un alt fenomen ce relativizează totul: *limpul*: sentiment ce dislocă, modifică, accentuează criza cunoașterii. „Acum, chiar acum, cînd citești tu, cititorule / cuvintele acestea / viața mea curge în fața ta / și viața ta curge în fața cuvintelor mele“ (*Comunicare*). Tristețea „*curgerii*“, melancolia saturniană, deși mereu prezente, deși sugerează drama condiției umane, își estompează conținutul printr-o familiarizare sui-generis cu absurdul. Poet al tragicului, Nichita Stănescu nu se încovoiaie sub presiunea acestuia; nu e nici orgolios, nici umil; drama lui Sysif o privește la rece, de unde masca aparent neutră.

Ion Gheorghe este „arhaic“, Ioan Alexandru „modern“, așadar a-i pune alături pare riscant. Să acordăm credit clasificărilor, privindu-le ca niște ipoteze de lucru, altfel spus ca *perspective posibile*. Charles du Bos, avea dreptate atunci cînd, în critică, prefera ideii de certitudine formula *approximations critiques*. Prin urmare, să vedem în ceea ce Ion Gheorghe, Ioan Alexandru și alți contemporani au comun, reflexul unui mod românesc de a exista, mod ce-și exercită coeziunea ca efect al solidarității nu numai cu istoria, dar și cu fondul mitic-arhaic. Nu-i vom forța, pe cei numiți, să intre în aceeași categorie, dar nu vom ezita să constatăm, dincolo de viziunea proprie fiecăruia, — irepetabilă — participarea la un context semnificativ. Nu în limbajul înțeles empiric, uzual, ca lexie, ci în *exprimarea unei spiritualități*, pornind de la origini (de la „stratul fecund al mumelor“, la care s-a referit Blaga), vom găsi liantul ce dă moleculelor o anumită fizionomie. În practica poetică, nenumărate moduri de *complicitate*, de *subiectivism* și *simpatie* leagă pe fiecare vorbitor de cuvintele la care el recurge. Ceea ce înțelege prin *Nopțile de Sinziene* Sadoveanu, va avea alte ecouri la un citadin, rămas în afara ariei de sensibilitate a satului. Transilvănean precum Blaga, un poet ca Ioan Alexandru extrage din substanța vorbelor de acasă valori mai concrete, în orice caz cu un alt timbru afectiv. Sigur este că, în artă,

fiecare aduce cu sine din trecut o infinitate de sunete particulare, care-i marchează definitiv profilul. Gaston Bachelard teoretiza în acest sens, observînd că orice creator poartă urma „*cuibului*“, adică a spațiului copilăriei, acel spațiu în care cineva a avut revelația primelor miracole.

Sensibil la mituri sînt mai degrabă creatorii de proveniență rurală, legați biografic de mentalitățile arhaice și primitive. E greu să ni-i imaginăm pe Blaga sau pe Voiculescu fără contacte cu matricea stilistică populară. Impulsuri venind din zone tainice ale sufletului arhaic, un orizont cu deschideri spre mit și esoteric, continuă în ultimul deceniu un filon explorat anterior de Eminescu, de Sadoveanu și Blaga. Partiturile și instrumentele diferă, dar la mai mulți poeți se remarcă tendința de a face coerente vocile „*cuibului*“. La Ion Gheorghe limbajul rapsodic pendulează, obișnuit, între alb-negru, expunerea, plană, avînd totuși vibrații de adîncime. Altfel spus, relația alb-negru duce, cînd fondul e mitic, spre un clar-obscur euzonant răscolitoare. Ioan Alexandru împrumută din modurile arhaice atitudini halucinatorii, fantasticul, enigma, încît fenomenele nu mai au succesiune și unitate. În monolog intervin imagini dintr-un Ardeal fără multe detalii etnografice, sacralizat însă prin prezența în spațiul lui, a vechilor umbre familiare. Nu reliefurile prin simplificare preocupă, ci o stare afectivă greu de transpus în propoziții curente. Din „pieptul strămoșilor“ curg „izvoare eterne“. Din pămînt se aud voci ciudate; „străbunii dorm unul spre celălalt în cimitir“ (*Origini*). „Vatra focului“ menține, în ciuda cimitirului din preajmă, semnele vieții. Cîntecul păsărilor, în zori, „ridică satul la rang de planetă“. E un sat-lemnă, într-un univers emblematic, redus la esență cu valoare figurativă multiplă. Pămîntul, piatra, fîntina, piinea, laptele sînt, la rîndul lor, tot valori emblematice, așa cum acestea puteau fi concepute cu milenii înainte.

Cu străvechii rapsozi, Ion Gheorghe are comun un excepțional instinct al cîntului, încît, peregrin imaginar prin Thracia sau călător, la propriu, la vaporul modern, pe apele Atlanticului, el transformă totul în epos. Viziunea din interior a lucrurilor (purtînd semnele „*cuibului*“ din Bărăgan) înseamnă, pe rînd, un mod ritual sau para-ritual de a con-

cepe spațiul și timpul, un ethos al bucuriei fruste și al căinței, tensiune și destindere, o perpetuă apetență pentru înțeleșurile gândirii mitice. Fraza arhaic-naivă, uneori cu podoabe și înfloriri de xilogravură, alteori liniară, cu totul despuiată, trece firesc de la registrul descriptiv-idilic la acela anecdotic al cârților populare de înțelepciune. Imaginat în urma unor atente lecturi arheologice, *Cavalerul trac* al lui Ion Gheorghe (Manimazos), descinde în aceeași măsură din legende orale, portretul croului „în floarea vârstei” frapând prin metafore plastice caracteristice unui mediu patriarhal: „Cînd prin apa străvezie ca vîntul/ se vede auria pielă de miere/ a miresmei de tei ;atunci e floarea vârstei/lui Manimazos”. Licorna, inorogul, grifonul și alte făpturi fantastice devin pretexte pentru transferul unor realități istorice pe un ecran mitologic. Procedeu modern, autorul *Zoosofiei*, dilată semnificațiile prin forțarea sensurilor pînă la atîngerea indicibilului.

La George Alboiu, în *Cîmpia eternă* (1968) și în *Cel pierdut* (1969), la Gheorghe Istrate, în *Măștile somnului* (1968), „cuiubul” poartă semnele cîmpiei dunărene, pe ale cărei întinderi se întretaie calul, cîinii, șarpele, păstori și năluci, într-un cadru de eternitate și așteptare halucinantă. Cîmpia Eternă e o metaforă a neființei, în care: „cine va pătrunde, cu greu se va mai întoarce, /sau numai pasărea, tirziu, / va aduce în cioc, plină de singe, umbra lui...”. În *Bărăganul* lui Gheorghe Istrate, pămîntul „clocit de berze”, legătura între generații necunoscute o face cîntecul: „Nave zvîntate satele rămin/Pe oase de bărbați clădite/Și trece prin cîmpei un dor bătrîn...”. Dacă la Ion Gheorghe impresia de autenticitate folclorică, e indiscutabilă, dacă poetul pare a-și cenzura invenția de dragul tiparelor, la George Alboiu, la Gheorghe Istrate de asemenea, caracterele fixe, preformate, sînt depășite sistematic, din folclor păstrîndu-se numai impulsuri globale. Se vede de aici că de la capacitatea de a gândi în spiritul expresiei mitice, trioul muntean se ridică la o investigare proprie, contemporană, a universului. Vocile lor se armonizează, rezultatele se întregesc reciproc.

Nu intră, desigur, în obiectivul sintezei de față volumele tuturor poezilor, ci numai anumite aspecte. Pentru completarea perspectivelor, să reținem, totuși, din multitudinea

numelor, cel puțin unele, între care Radu Boureanu, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, Emil Botta, Ion Bănuță, George Lesnea, Cicerone Teodorescu, Veronica Porumbacu, Ion Brad, Al. Andrițoiu, Aurel Rău, Ben Corlaci, Romulus Vulpescu, Ion Horea, Grigore Hagiu, Mircea Ivănescu, Dan Laurențiu, Ilie Constantin, Adrian Păunescu, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Mihai Ursachi, Florin Mihai Petrescu, Horia Zilieru și alții. Panorame integrale vor oferi autorii de istorii literare. Cîteva cuvinte despre cei foarte tineri. Concepută ca un salt în univers, lirica unora dintre aceștia vizează revelații fulgurante, sprijinindu-se pe un limbaj metaforic îndrăzneț, liber de orice prejudecăți, nu lipsit de formulări obscure, ermetice. Prea numeroasele și discutabilele *experimente* poetice de acum cîțiva ani, unele din ele repetînd de fapt modalități mai vechi (suprarealism, ermetism, onirism) conțineau în ele riscul imitației, adică al epigonismului. Să subliniem însă, în latura pozitivă, un aer elegiac de autentică noblețe umană, comun unui grup, un lirism vizionar, un sentiment al căutării febrile, adică reacții revelatorii în fața problemelor existenței. De precizat, de asemenea, că meditănd asupra timpului individual, subiectiv, poeți din eșaloanele noi caută concomitent contacte cu timpul istoric (de unde cultivarea poeziei patriotice și cetățenești), ambivalența fiind o trăsătură aproape generală. Tema *timpului*, a duratei subiective în raport cu timpul obiectiv, este în general una din temele de bază ale întregii poezii de astăzi.

2

Orizonturile prozei. — Traumatisme diverse au generat în proza franceză de după al doilea război mondial (la Sartre, Camus și ceilalți) condițiile pentru constituirea romanului existențialist, pentru ca de pe la 1950 să se treacă la ceea ce s-a numit „Le nouveau Roman”. La noi, evoluția prozei s-a produs în alt context, într-un alt tempo, altele fiind forțele de opoziție față de vechile modele, altele forțele de acumulare și de creștere. Generațiile de scriitori maturi, consacrați, paralel cu scriitori în formare, participau într-o primă etapă (s-a convenit că aceasta a avut ca

tmite anii 1948 și 1960) la o confruntare cu realitățile curente, ruciloncluzia unei necesare redresări a ceea ce fusese marcat teăgic de criza războiului. După întiiul conflict mondial se conturase în linii mari un fenomen analog, primii ani reprezentind pentru literatură o etapă de reculegere în concret, de retrospective și decantare. Grație impulsurilor venind din proza interbelică, cel dintii deceniu republican stă sub semnul romanului, despre care, nu fără dreptate, se crede că este un excepțional mijloc de investigație. Proza scurtă înscrie și ea un capitol.

Conștiințe crispate se destind, literar, în accente polemice față de un trecut contestabil. E o notă comună întregii proze din etapa 1948–1960, indiferent de specie, indiferent de dimensiuni, fie că romanul, nuvela sau povestirea vizează realități contemporane, fie că trecutul, în perspectivă mai îndepărtată, aparține istoriei. Raportându-se la evenimente din ultima vreme (războiul, insurecția armată), ori punind în pagină aspecte din mediile citadine sau rurale, anumite scrieri nu se desprind de sol pentru a se ridica, estetic, la esențe. Insuficiențele de acest gen țin de o înțelegere rigidă a conceptului de *reflecție* a realității în artă, unii cultivind neselectiv, o „redare” plată, alții, la fel de limitați în latura ficțiunii creatoare, opunind complexității fenomenului contemporan, scheme. Pe acestea, timpul le-a infirmat, clasificându-le ca modalități ale rutinei. Să deducem de aici (cum s-a făcut) că deceniul al șaselea n-a existat? Ar fi absurd. Prind contururi acum trăsături ce definesc un ethos și un nou umanism; energia și deschiderea spre viață se opun vechii însingurări tragice, traducind un deziderat al faptei. Citeva romane din acești ani, opere cu caracter aproape de clasicitate, provenind de la Sadoveanu, Zaharia Stancu, G. Călinescu, de la Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici și alții, au intrat în conștiința generală. Sînt testimonii estetice ale unei etape, fragmente în același timp ale unei ample monografii cu reverberații etice și politice.

Dimensiunea umană a literaturii se manifestă după 1960 în genere, într-o varietate de formule mai cuprinzătoare, cu accentuarea fondului analitic, uneori subliniat intelectual. De la o morală a *recuperării*, aproape unidi-

mensională, s-a trecut activ spre o literatură de probleme, în care monologul și introspecția tind să surprindă dialectica fenomenului contemporan pînă la niveluri sufletești profunde. Pe marginea romanului francez din aceeași etapă (*Le Roman d'aujourd'hui*: 1960–1970), R. M. Albérès conchidea, nu de mult, că acesta stă, în ciuda formulelor variate, sub semnul inerției, solicitat de teme mai mult sau mai puțin dezbătute, sub patronajul unor nume de prestigiu. Tabloul literaturii române suscită, exact în același interval, impresia de reviriment. Fidelă rolului ei, proza de observație socială își asociază programatic mijloacele analizei, însă ale unei analize în spiritul tehnicilor moderne. Sub multiplele lui forme, romanul, deschis tuturor experiențelor umane, ia parte (uneori memorabil) la disocierea relațiilor dintre eul etic și cel social, în funcție de interferențele lumii fizice cu psihologia. Spațiul biografic, omul față cu istoria și destinul, conștiința absurdului (perpetua coliziune dintre temporal și etern), opțiunea și refuzul ca atitudini în fața existenței, personajul incoerent, insul scindat între revoltă și eșec, toate acestea și alte ipostaze vorbesc de un teren de observație de anvergură deosebită. Cîștigul în substanță este de ordinul evidenței, dezbaterile din unghiuri diverse vizînd autocunoașterea. Pe scurt: un teren de întrebări și dileme, cu oscilații de tensiune, cu dialoguri despre jertfă și voință, despre evaziune și integrare, cu un ethos favorabil problematizării, cu un suport filozofic în care, finalmente, triumfă ideea nobleței omului, oricare ar fi obstacolele (Marin Preda, Al. Ivasiuc, Petru Popescu și alții). Tentația tradițională de a realiza monografia unui mediu (oraș, sat, periferie) cedează față de seducția sondajelor în profunzimile unui singur personaj sau ale unui grup restrîns. Reprezentarea în frescă, mai veche, ținea, — lucru știut — de școala privirii: *Ponere ante oculos!* — Principiul retoricii lui Quintilian. Literatura profunzimilor, cu fundament subliniat gnoseologic, are ambiția adevărului total, în care scop își alătură concursul tuturor modurilor de investigație.

Prioritate are examenul raporturilor complexe dintre individ și societate, din care rezultă convergențe și antinomii susceptibile de meditație. Personaje din medii diferite se scrutează, își pun întrebări. Pentru a ne referi numa

la proza lui Marin Preda, puternic impregnată de spirit contemporan, apariții precum Ilie Moromete, Călin Surupăceanu, doctorul Sirbu, iar acum în urmă, horticultorul din *Marele singuratic*, sînt niște exponenți, figurînd, un anumit tip de țaran, respectiv muncitori, intelectuali. A înțelege de ce lucrurile decurg într-un fel și nu altfel, aceasta e la toți trăsătura ce-i apropie în planul psihologiei. Firește, experiențele umane legate de prezent se constituie și la alți prozatori, într-o meditație deschisă, reflectorul deplasîndu-se de la comportamentul de suprafață la reacțiile interne. Putem generaliza, oarecum, că întrebările doctorului Sirbu din *Risipitorii* (cît ni se cuvine de la societate? cît îi sîntem datori?) se repetă, la un romancier sau altul, în zeci de variante. Al. Ivasiuc, analist fin, de formație modernă, teoretizează o dată despre funcția catalitică, percutantă, a *întrebării active*. Așa stînd lucrurile, romane de tipul *Risipitorii* și *Intrusul* de Marin Preda pendulează între reflecție (parabolă) și epică; un roman de Al. Ivasiuc e în același timp eseu și *apologos*, poveste deghizată în care materia epică, observația, se subordonează, ca la alți moderni, comentariului. Iubirea dezavuată în perspectivă strict carnală, interesează ca mod de cunoaștere, înlesnind demersul spre eul originar. În general, accentul nu cade pe acțiune în înțelesul tradițional, acela de mișcare vizibilă, de flux exterior, cinematografic, ci pe idei; opțiunile au ceva dramatic, nu departe de experimentul existențialist, însă cu o mai acută conștiință a socialului.

Tema tragicului, de la cei vechi pînă la Shakespeare sau la interiorizații Kafka și Camus — atît de mult citați într-o vreme — rămîne în fond o permanență. Interesul pentru această realitate universal umană, la prozatorii din ultimul deceniu, trebuie considerat ca un testimoniu foarte onorabil de maturitate. Pentru a-i distinge evoluția, să observăm că după primul război mondial sentimentul tragic însemna, în majoritatea cazurilor, revoltă individuală apoi abdicare și prăbușire. Prioritară este astăzi, în lucrări de nivel felurit, decizia de a înfrunta, autodepășirea. La personaje atît de flagrant deosebite ca psihologie, cum sînt Him-bașa din *Șatra* de Zaharia Stancu, tînărul Călin Surupăceanu din *Intrusul* de Marin Preda ori sculptorul disperat

din *Moartea lui Orfeu* de Laurențiu Fulga, tragicul alimentează dialoguri vii în conștiință, favorizînd introspecția. Indivizii constată că timpul deformează și clinteste normele, de unde nevoia opoziției, fie că timpul ostil se numește o dată *războiul*, altă dată *moartea*, *eșecul* sau *societatea*. La întrebarea *activă*, răspunsul (cu mii de nuanțe) îl caută o conștiință sensibilizată, dar cu suficiente rezerve interioare pentru a opune rezistență răului. În viziune romanescă, tragicul ca dezbateră în conștiință devine monolog. La tragicii Heladei, destinul era conceput ca forță supraumană, intervenind inexorabil din afară. Astăzi, cum s-a observat, destinul se confundă cu oamenii, care determină transformările moleculare ale istoriei. „Nimeni nu mă va convinge — conchide amintitul personaj din *Moartea lui Orfeu* — că paradisul și infernul sînt altundeva decît în noi“. Povestitorul din *Nebunul și floarea*, antrenantul roman al lui Romulus Guga, ajunge la o filozofie similară, firește în alt context, acela al sanatoriului: „Mă îngrozesc la ideea că aș fi putut muri cu adevărat, nefericit, căutînd cu disperare un sens și o împlinire fără să știu că totul e în mine și în toți deopotrivă“ ... Pe scurt, „există ceva mai presus de singurătate, egoism, minciună și nedreptate, există ceva mai presus de libertate și jertfă, dragoste și deșertăciune“, ceva prezent în sufletul nostru propriu și „în sufletul celorlalți“, o „neegalată bogăție“ care este viața.

Integrarea socială, *ipso facto* istorică, devine un răspuns patetic al individului confruntat cu destinul, — o necesitate, de vreme ce sentimentul de însingurare nu poate fi atenuat decît prin conciliere cu colectivitatea. Pentru ca să se afirme valori ca Binele, Frumosul, Fericirea, acestea trebuie să ajungă la un acord cu istoria; eficiența lor se verifică în măsura în care înstrăinării, dezumanizării și altor tare li se opune umanul. Nu o dată la Proust, încă mai mult la Gide, frapează o anumită gratuitate a discursului, eroii neavînd în vedere responsabilități morale. Prozei române actuale îi este caracteristică opțiunea etică, un răspuns din perspectiva unei atitudini. Nu literaturii îi revine, în principiu, rolul de a furniza soluții practice, totuși propunînd spre analiză cazuri obișnuite și cazuri-limită, romanul contemporan își apropie în mod necesar instrumente care anterior erau de domeniul filozofiei. Meditația amară din

Princepele de Eugen Barbu, privind degradarea istoriei prin iresponsabilitatea oamenilor, drama transplantării din *Șatra* (sursă de prăbușiri infernale, biologice și etice), „dezrădăcinarea” din *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, într-o desfășurare plină de tensiune, sînt tot atîtea unghiuri de vedere din care socialul și istoricul dobîndesc semnificații noi, cu concluzia că ambiguitatea este inacceptabilă. Personaje rotindu-se pe o placă turnantă, succesiv în umbră și lumină, exemplifică, demonstrează, se arată cu degetul, devin argumente, transmit direct sau metaforic un mesaj. Romanțierul român al acestor ani cultivă, în moduri multiple, o luciditate distinctă, între o aparentă detașare și angajare. Necesitatea, în concepția lui Liviu Dunca din *Păsările* (eroul tragic al lui Al. Ivăsiuc mărturisindu-și repetat „eșecul”), înseamnă, în încheiere, *luptă*, deși ideea nu e pusă în practică: „Trebuia să iau totul de la început”...

Ne place să considerăm, în cazul unor opere profunde, sincronizarea cu romanul mondial. Să menționăm, pe de altă parte, că unele *experimente* (termen utilizat abuziv) nu s-au materializat în *opere*. Termeni precum *demilizare*, *absolutizare*, *absurd*, *angoasă*, au avut o certă vogă în discuțiile literare între 1960 și 1970. Revirimentul lucidității active împotriva mitului și sofisticării a produs, cum era de așteptat, contramituri. Au apărut noi fetișuri. Absurdului, ca dramă existențială, demnă de atenție, i s-a alăturat divagația onirică. Nu e comod de operat ca personajele care problematizează. Replicile de o falsă gravitate, inutil abstracte, un cerebralism rece, un scientism ce izgonește prospețimea au probat că interioritatea nu e tot una cu profunzimea. Nu orice geolog, fie el oricît de savant, are fiorul țîțeiului ascuns printre roci.

Un scriitor antisentimental, închis în sine, *depasional*, abstract, devenit un fel de aparat electronic, riscă să rămină la fel de străin de efervescența realului ca și de utopie. Proza, oricît de obiectivă, presupune *participare*. „C'est bien — avec des sentiments qu'on recrée l'objet de l'esthétique”, nota o dată Sartre (*Pourquoi écrire*), concis, exact. Realismul complex al epocii contemporane obișnuiește să absoarbă din romantism sugestii ce-i dau nerv, căldură ori culoare. În doze variabile, lirismul continuă în proza

actuală un filon legat de fondul sensibilității colective și al limbii. Mai estompat sau necaracteristic prozatorilor de proveniență transilvăneană (vizibil totuși la un Vasile Rebreanu), limbajul lirico-epic implicind o participare mai subliniată, convine impulsului spre metaforă, avînd la moldoveni un statut mai vechi. Creioane lirice utilizează și prozatorii munteni (nu urmăm aici criterii geografice), individualități cu un marcat caracter de autenticitate regională. La Zaharia Stancu, la Marin Preda, la Eugen Barbu sau la Fănuș Neagu, dintr-o constelație de talente viguroase, persistă, după mai bine de un secol de la romanul lui Filimon, un ritm afectiv derivat din stilul povestitorilor orali, care în fața realității fenomenale, a materiei, aveau priviri uimite. Stilul aproape științific, constatat, al unor moderni americani, rămîne pe versantul opus. Realismul liric sau aproape liric din *Ce mult te-am iubit* de Zaharia Stancu, ori din *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, nu se reduce numai la un dat temperamental. Exprimă o concepție, o atitudine în practica socială, o vibrație în procesul de umanizare a realității. Percepția concretului, la Zaharia Stancu, e înlesnită de toate simțurile. Reflecția vine direct de la lucruri, de la pămînt, încărcată de seve amare, luînd firea un ritm liric. Spirit polemic, prozatorul vrea să trăiască „cu îndirjire pentru a cunoaște” și să cunoască „pînă la fund” pentru a combate. Timpul istoric al lui Darie (personaj care configurează experiențele scriitorului, care-l reprezintă sau se confundă cu el) se confruntă cu un timp ideal, opoziția punînd în mișcare patosul, într-o evidentă deschidere de la orizontul individual către colectivitate.

Pe lîngă argumentul specificității românești, este sigur că interesul editorilor străini pentru proza lui Zaharia Stancu — tradusă în cîteva zeci de limbi — ține și de reverberația lirică. Dintre oamenii întunecați ai cîmpiei dunărene s-a ivit un moralist ager, spirit treaz, căruia viața, natura, moartea îi vorbesc patetic, la care energia și durerea merg împreună, registrele întretîindu-se. La rîndul său, Eugen Barbu consideră drept „mari prozatori tocmai pe acei romancieri care au omorît în ei înainte un poet”... *Groapa* și *Princepele*, operele lui fundamentale, sînt niște mari poeme bătînd înspre tragic. Cîte o aparentă digresiune are în realitate

un rost în economia întregului, înscriindu-se într-o demonstrație patetică, semnificativă prin ecourile în conștiință.

La prozatorii menționați, faptele se combină, se înnoadă, se acumulează, potrivit unor impulsuri dinamice pasionale, astfel că romanul nu vizează atât arhitectura perfectă, cât autenticitatea, personajele vii, făcute nu numai din carne și oase. La un prozator din altă generație, cum este G. Călinescu, propensiunea spre monumental și utopic a lui Ioanide, — personaj complicat, solitar, creator straniu — și numeroase pagini din *Scrinul negru* confirmă, din alt unghi, același puls subteran al inimii. Să ne păzim însă, de a pune semnul egalității între subtextul liric (adeziune, amărăciune sau revoltă) și liricizare. De observat în alt sens, între mutațiile de optică, scăderea zelului pentru pictura amănunțită a mediului. Asistăm oare la moartea interesului pentru natură? Lărgirea spațiului cunoscut, prin zborurile interplanetare, să se fi produs în dauna apropierei de natură? Memorabile fragmente simili-descriptive la Zaharia Stancu (*Desculț, Pădurea nebună*), la Marin Preda (emoțiile „marelui singuratic”, copil, noaptea pe cimp), la Ștefan Bănulescu, în pagini cu resort fantastic, la Fănuș Neagu, seducător poet al singurătăților danubiene — lista poate continua — nu afirmă ambiții coloristice. Ele traduc, mai totdeauna, *tropisme* sufletești. La nici unul nu domină în exclusivitate stilul *plein-air* sadovenian, acesta adecvat creatorilor la care natura înseamnă întoarcere la izvoare. Picturalul, la prozatorii în discuție, nu se confundă cu pitorescul. Ei nu au voluptatea frumosului în sine, izolat de om, de aceea, la Zaharia Stancu sau la Fănuș Neagu, nici urmă de flatare. Natura e cadru fluctuant, când atmosferă otrăvită, ostilă, putredă de ploi, când acuarelă transparentă sau mediu tulbure, paleta urmărind să traducă aluziv ce li se întâmplă concomitent oamenilor. Văzută astfel, natura e o componentă a realismului psihologic, potențind sau tălmăcind dimensiunile naturii umane.

Scafandrismul frecvent din romanul mai nou, nevoia de adâncime, continuă o dimensiune prestigioasă din romanul analitic interbelic, desigur cu adăugirea unor experiențe din literaturi străine. Intelctualizarea problematicii, în prelungirea lui Camil Petrescu, întrebările adresate istoriei, son-

dajele în fantastic, toate sînt nedespărțite de ideea de profunzime, din perspectivă românească. Înțeles îngust, sincronismul estetic poate eșua în mimetism și epigonism, fiind important e să avem nu un Sartre, un Kafka sau un Faulkner în alte variante, ci scriitori români în care alții să descopere vibrația fondului nostru. *Intrusul* de Marin Preda sau romanele lui Al. Ivasiuc sînt cărți valoroase, nu pentru că ar avea afinități cu Camus, cu Proust sau cu alții, dar pentru că sînt creații revelatoare purtînd marca actualității noastre. Fenomen demn de subliniat este concepția din ce în ce mai răspîdită că sincronismul nu se reduce la procedee și limbaj, fiind altceva: o conștiință activă a contemporaneității, o problemă de congruență, dar și una de *tonalitate*. „Le roman français c'est la province”, spunea rezumativ Albert Thibaudet. Cu unele excepții, romanul românesc mai vechi era orientat spre provincie și rural. Proza actuală procedează salutar la o redistribuție a centrilor de interes, orientîndu-se spre medii și probleme anterior neglijate. Sondajele de adîncime se conjugă armonios cu interesul pentru anvergură.

Într-un tur de orizont ca acesta, atenția e solicitată de aspectele frapante. Proza contemporană implică, desigur, și alte aspecte, unele deosebit de interesante, privind de pildă relațiile dintre modurile de expresie, dintre real și fantastic, dintre național și universal; nu pot fi omise problemele ținînd de nuvelistică, de povestire sau reportaj. Dacă Marin Preda, prozatorul de o excepțională capacitate de observație din *Moromeții*, din *Risipitorii*, *Intrusul* și celelalte romane, procedează la descifrarea unor destine în medii diferite (rural, muncitoresc, intelectual), dacă Al. Ivasiuc, utilizînd consecvent o tehnică a rememorării, reia obsesiv (în *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările*), tema realizării și eșecului, dacă personajele lui D. R. Popescu (din *Vara ollenilor* sau din „F”) trăiesc într-o tensiune dramatică de altă natură, dacă Laurențiu Fulga, Mircea Horia Simionescu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu, Corneliu Ștefanache, Augustin Buzura adoptă o formulă sau alta, dacă Geo Bogza, Paul Anghel și ceilalți adaugă noi dimensiuni reportajului literar, eforturile tind convergent către reprezentarea unei epoci de aprofundare și trans-

formări. Scriitori de limbă maghiară (Nagy István, Sütő Andras, Asztalos István, Szabo Gyula), de limbă germană (Oscar Walter Cisek, Erwin Wittstock) și alții li se alătură. În esență, proza română contemporană dispune, în mod evident, de acele voci destinate să dea expresie marilor probleme ale epocii.

3

Reprezentări scenice. — Practic, după eliberare, teatrul de probleme grave, destinat să potențeze valorile etice respectabile, deține un loc mult mai întins decât teatrul de aspect comic, nu mai puțin prețios dacă e investit cu clasică „vis comica” stimată de milenii. Ideea de libertate socială înlocuiește la Camil Petrescu, în al său *Bălcescu*, problemele de aspect individual din piesele mai vechi, conflictele de conștiință cu rază limitată. La Mircea Ștefănescu, la Tudor Șoimaru și Laurențiu Fulga, restituirea istoriei pe bază de documente, reinvie în panouri realiste, poate cu prea multă înclinare spre decorativ și biografie. După Al. Voitin, cu *Procesul Horia*, modalitatea de interpretare a istoriei apare sensibil diferențiată, în sensul interesului pentru metaforă și simbol. Se poate afirma că evocarea istorică, la Horia Lovinescu în *Petru Rareș*, la Dan Tărchilă (*Io, Mircea voievod*), la Al. Popescu (*Meșterii cei mari din Valahia*), și concomitent în piesele lui Ion Omesu adaugă exemplelor autohtone sugestii din teatrul lui Shakespeare sau din lecțiile contemporanului O'Neill. Drame de aspect evocator, unele vădit schematice, reconstituie momente din timpul insurecției armate; altele surprind etape caracteristice formării unei conștiințe noi. Din relațiile sociale contemporane, Horia Lovinescu extrage cu precădere filonul etic, izbutind să sugereze o poezie dramatică (*Febre, Moartea unui artist*) de calitate superioară. Creații notabile în acest sens sînt și piesele lui Paul Everac, în special *Simple coincidențe*, dialog privind așa-zisul conflict între generații. Problema alegerii drumului în viață, cu implicații grave de conștiință, pusă de Ecaterina Oproiu în piesa *Nu sînt Turnul Eiffel*, se sprijină pe metafore scenice îndrăznețe, într-o construcție dramatică alertă, de factură

modernă. Verva dialogului, trăsătură definitorie a pieselor lui Al. Mirodan (*Ziariștii*, *Celebrul 702*, *Șeful sectorului suflete*) se asociază cu un umor inteligent. Satira e mai degrabă domeniul comediilor lui Aurel Baranga (*Opinia publică*, *Interesul general și celelalte*), ecou al relațiilor sociale curente, autorul de teatru avînd o certă capacitate de invenție și o mare înlesnire în expresie.

III
PROIECȚII ÎN UNIVERSAL

VOCAȚII ȘI DIMENSIUNI SPECIFICE



Pentru a-și face drum pe meridiane, o literatură trebuie să aducă, pe lângă generalitățile firești, ceva particular, distinct, neîntilnit la alții. Interesează dialogul cu existența, omul față cu propriu-i destin, infinita sondare a timpului istoric, ieșirile din constrîngerile condiției umane. Pînă acum cîteva decenii, comparatiștii subliniau în genere filiațiile, influențele, paralelismele. Pentru a defini însă profilul unei literaturi, mai sugestive sînt diferențele, modurile în care ea se *delimitează*. Altfel spus, originalitatea unei literaturi nu depinde de *natura lemelor* (dezbaterile fundamentale despre veșnicie, vremelnicie, trecere și celelalte fiind comune), ci de *perspectiva* din care sînt considerate faptele. Putem conveni că originalitatea în sens global ține de adecvarea mijloacelor la o finalitate stilistică, la o „matrice“ de neconfundat. Vorbim de *perspective*, dar ce sînt acestea? Să le considerăm succint ca o expresie a raporturilor dintre lumea fenomenală și valorile spirituale determinate de ea. Deschisă spre universal, literatura română raportează lucrurile la un umanism specific spațiului ei. Exprima o *forma mentis*, — ceea ce înseamnă că varii impulsuri din afară s-au modelat progresiv altfel. Timbrul costinian, reflexiv-patetic, se ridică deasupra modelelor latine clasice, acela al lui Eminescu, romantic, de o excepțională capacitate de nuanțare, constituie moduri românești ale specificității, așa cum Pascal, Leopardi sau Dostoievski reprezintă alte arii de existență. Povestiri fantastice de tipul *Kir Ianulea* și

Abû-Hasan, reconstruite din perspectivă românească după motive împrumutate, au dimensiuni și timbru caragialian. Popularitatea unui Panait Istrati ca scriitor de limbă franceză nu decurge din *calitatea* artei lui. Nimeni nu-l va alătura, sub aspectul artei, lui François Mauriac sau lui Gide. Peregrin famelic, autorul *Kiralinei* și al ciclului din lumea Mediteranei revela cititorului străin un anumit tip de sensibilitate dunăreană, de unde calificativul de „Gorki balcanic” dat de Romain Rolland. Patetica istorisire flamandă *Geneveva de Brabant*, devenită *Măria sa, puilul pădurii*, și *Divanul persian* sînt cărți profund sadoveniene, iar jovialul La Fontaine în versiune argheziană are un aer național.

Structurile succesive pe care le descoperim în evoluția unei literaturi sînt, în fond, tot atîtea forme dinamice ale istoriei, încît ideea de specific (mereu deschisă completărilor) este istoria modurilor în care un popor se mișcă în fenomenalitate și tinde spiritualmente spre un plus de cunoaștere. Cu un cuvînt, *permanențele* se reactualizează mereu, adăugîndu-și elemente noi, astfel că mesajul artei și literaturii nu poate fi decît unul evolutiv. Nu există literaturi „predestinate”. Voci puternice pot să apară oricînd, de oriunde. În strictul plan al creației, denomiatarea de popor mic (numericeste) își pierde sensul statistic; prin disponibilitățile creatoare un popor restrîns intră în competiție, nestingherit, cu altele mari. Dovadă, literaturile Țărilor de Jos; cea elvețiană, de asemenea. Rol decisiv au unele împrejurări favorizante. Față de Renașterea italiană, aceea din Franța a fost în întîrziere cu aproape două veacuri, în funcție de condițiile istorico-sociale diferite. Nimeni nu va pune acest decalaj pe seama vreunei insuficiențe a *spiritului francez*. Argument valabil și în ce privește literatura română. „Noi avem, ca și chinezii (observa G. Călinescu), o puternică expresie rituală și stereotipă ... Cîteva secole de întîrziere relativă nu pot anula folosul unei existențe imemorale” (1).

1

Pentru un moralist ca La Bruyère spațiul închis era un mod de apărare, un fel de fortăreață: „Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre

chambre !” La Ibsen, la Kafka, La Mauriac, moralisti și aceștia, oamenii sînt, nu o dată, prizonierii unui spațiu fără ieșire, generator de deznădejde. Natura a rămas departe de ei. La scriitorii români, în cele mai multe cazuri, propensiunea spre nemărginit este evidentă de departe. Eminescu, Sadoveanu, Blaga „fug” în natură; Bacovia, interiorizat, constrîns la reclusiune, blestemă existența celulară, labirintul odăii, tresărînd la vederea „verdului crud” al primăverii. Ce sînt tentațiile naturiste la cerebralul Călinescu, decît niște repercusiuni ale obișnuirii ochiului, de milenii, cu orizontul deschis. În Bărăganul ilimitat („șesuri fără margine”, cum le numise Odobescu), lucrurile sugerează eternitatea. Unui personaj din *Enigma Otiliei*, „pe acest orizont lipsit de dimensiune” totul îi pare *colosal, infinit*. „Aici nimic nu putea fi așezat într-un moment al istoriei, nici un monument, nici o formație a solului nu amintea vreun ev. Totul era rămas pe loc, în afara oricărei epoci, într-o absolută neistoricitate. Dacă înaintea trăsorii ar fi răsărit deodată cîțiva călăreți acoperiți din cap pînă-n picioare în sîrmă, ca barbarii de pe Coloana Traiană sau în întregime goi, cu țeste la obline și cu sulici cu smoc de păr în mină, Felix nu s-ar fi mirat de loc. Aici punea acum tot ce nu încăpea în istoria lui oficială tratînd despre romani și greci, barbarimea cu nume bizare, sciții, costobocii, sarmații, besii” ... Dar invazia timpului „neistoric” la Sadoveanu! Numai dintr-o milenară armonizare cu ritmurile universului a putut ieși lumea simili-legendară din *Baltagul*. Personaj de tragedie antică, Vitoria Lipan trăiește concomitent în real și în mit, acționînd ca o Antigona de la Tazlău pentru îndeplinirea riturilor funerare prin care soțul ucis trebuia să păsească în eternitate. Cînd protagonistă, refăcînd itinerariul celui dispărut, trece de la Suha la Sabasa, vîntul se oprește brusc. Simbolic, femeii i se sugerează fără cuvinte că nu trebuie să meargă mai departe. În preajmă se simte parcă Destinul.

Cum între cadrul natural și psihologie, între gîndirea istorică și cea estetică există determinări reciproce, de observat în literatură preferința pentru echilibru. Tot ce este aritmic, întîmpină rezistență. Rareori asistăm la o exacerbare a stihialului pînă la paroxistic, fapt ce explică precaritatea unei formule ca expresionismul. Nici Van Gogh,

nici Kafka, nici Trakl nu s-ar fi putut ivi la noi. Netezit, estompat de timpul nivelator, tragicul devine la Sadoveanu un *cîntec al amintirii*. Factorul de decizie, de la *Miorița* pînă la Sadoveanu, este idealul echilibrului existențial. „Multe le-am înțeles (precizează autorul *Baltagului*), privind numai în jurul meu și pentru asta mă închin codrilor și apelor care au rămas și pămîntenilor care s-au schimbat foarte puțin“ ... La Eminescu, care poartă două măști, la Blaga și Arghezi, ca să ne mărginim la marile personalități duale, revolta și opoziția lasă loc treptat liniștii, privirilor spre infinit, aspirînd spre totalitate.

Spiritualitatea Heladei a primit sugestii de la egipteni și asirieni, din alte părți. Helada Parthenonului, a lui Praxitele și Euclid și-a pus însă amprenta asupra elementelor preluate, imprimîndu-le o particulară geometrie, un limbaj cu alte articulații. Din cultura Heladei, din aceea a Bizanțului au împrumutat cîteva mari culturi apusene. Din izvoare bizantine ori slave, am preluat și noi, însă în ciuda diverselor *polarități* (determinate de condiții istorice), cultura românească veche, conturată pe un teritoriu cu regimuri deosebite, denotă o remarcabilă conștiință de sine. Asimilate, influențele ori sugestiile nu mai sînt recognoscibile. I-a revenit lui Cantemir, contemporanul enciclopediștilor, spirit enciclopedic el însuși, meritul celei dintîi mari sinteze în cultura românească. Personalitate la nivelul figurilor europene de prim-rang, acest intelectual modern, era superior prin anvergura cunoștințelor unor Voltaire și Montesquieu, care vin după el. Byron, împreună cu aceștia din urmă, îi citează celebra *Historia incrementorum atque decrementorum* ..., tradusă în engleză, franceză și germană. De o impresionantă sete de cunoaștere dăduse dovadă Nicolae Milescu (născut în 1636, cu trei ani înainte de Racine), altă apariție renaștentistă. Format la Constantinopol, în școala patriarhiei ortodoxe, era cunoscător al mai multor culturi; deveni sinolog, autor al unor jurnale de călătorie în orient și al primei cărți (în latinește) tipărită de un român la Paris. Cantemir, filozof, istoric, autor al celei dintîi încercări de roman din literatura română (*Istoria ieroglifică*, 1705), posedat de aspirația universalității, dar privind dintr-o perspectivă românească, și-a depășit înain-

tașul în multe privințe. Printre alte priorități, de remarcă la Cantemir o teorie a *arheului* (după Helmont), cu care anticipă pe Eminescu. Într-o Europă feudală obosită (Paul Hazard va vorbi de *La Crise de la conscience européenne*, 1680–1715), principele moldovean reprezenta o forță creatoare aproape fără egal în epocă. Pentru a-i defini profilul de personalitate-sinteză, să transcriem o excelentă caracterizare provenind de la N. Iorga, spirit congener: „Din mijlocul unei societăți care păstra, fără îndoială, instinctul culturii strămoșești și care crease din elemente împrumutate și Răsăritului și Apusului o artă originală, dintr-o lume care dela o bucată de vreme căpătase de la Polonia Renașterii ori din atingeri cu Italia, rămasă una din vetrele ei de căpetenie, impulsul către studii istorice după datina antichității, s-a ridicat, în chip neprevăzut și uimitor, un om care, păstrînd toate legăturile cu firea proprie a neamului său, dobîndind și el, din cea mai fragedă tinerețe, cunoștința civilizației pe baza antică a Occidentului, a devenit apoi, prin singurele lui silinți, eroice, un deținător al științei Răsăritului musulman în toate direcțiile și, vîdînd printr-o vastă operă întinderea mijloacelor lui de știință și inteligență creatoare, a fost în vremea lui unicul exemplar al unui erudit stăpîn pe cuprinsul întreg al celor trei civilizații pe care le-a dat omenirea și astfel s-a impus tuturor mediilor culturale în care a ajuns să se manifeste. În aceasta stă însemnătatea hotărîtoare a lui Dimitrie Cantemir. Pentru a o înțelege pe deplin trebuie să se scoată la iveală ce a însemnat el sub toate aceste raporturi: Contactul cu lumea clasică, aceea a Islamului și, în sfîrșit, ceea ce ne interesează mai mult chiar decît celelalte raporturi, caracterul lui reprezentativ românesc, peste care se trece prea ușor“ (2).

După modelul francezului Aimé Martin, dinamicul Heladei alcătuia în veacul trecut planul unei campanii de traduceri din diverse literaturi, preconizînd o „bibliotecă universală“. Să nu se uite însă circumspecția lui Kogălniceanu, alarmat de frecvențele „imitații“ după modele străine. Replica lapidară a acestuia – „traducțiile nu fac o literatură“ – se înscrie în categoria formulelor devenite istorice, ca de pildă: „Nasc și în Moldova oameni!“, ambele avînd drept suport încrederea în posibilitățile proprii. Traducerile lui

Heliade din meditațiile lamartiniene sînt printre cele mai vechi pe plan european. Doar trei versiuni în germană, plus cîte una în engleză și polonă, anterioare anului 1830, fac excepție. Pînă la 1848, o statistică înregistrează traducerea a patruzeci și trei de poezii din Lamartine, de către șaptesprezece traducători, fenomen cultural deloc neglijabil. ⁽³⁾ Se citează concomitent traduceri din germană, din lakiștii englezi, din lirica italiană. De remarcat totodată și o submediocră invazie de *mistere*, o sublitteratură colportată de librari, din rațiuni pur comerciale. Numai între anii 1853 și 1857 apar în traduceri *Misterurile cimitirului Père Lachaise*, *Misterele închiiziei* și *Misterele Londrei*, fiecare în cîte două volume, în spiritul cărora un literator obscur improviza pentru uzul acelorași cititori *Misterele din București* ⁽⁴⁾. Semnificativ este *ce și cum* se traduce. Spania (scria nu de mult G. Torrente Ballester) este „țara traducerilor și traducătorilor”; „de la apariția romantismului, volumul cărților traduse întrece (acolo) pe acela al lucrărilor originale” ⁽⁵⁾.

2

Cum o mare sinteză înseamnă revelarea anumitor permanente, un astfel de proces presupune o ridicare lucidă deasupra detaliilor neaderente, viziune critică, reevaluare. Pentru că Maiorescu a contribuit substanțial la asimilarea unor valori clasice, la respingerea non-valorilor, numele lui nu poate fi separat de ideea de sinteză. Prin Eminescu s-a realizat în a doua parte a secolului, o sinteză a spiritualității românești de alte dimensiuni și cu alte ecouri decît aceea înfăptuită de Cantemir. Literar și extraliterar, Eminescu reprezintă un excepțional efort spre convergență. Despre caracterul organic al spiritualității noastre, pornind de la arhetipuri, vorbește întreaga creație eminesciană, în care sentimentul nemulțumirii și *dolorismul* sînt generate de „rupтура de nivel” cu grandiosul cultivat de înaintași. Întoarcerea la surse, preconizată anterior de Kogălniceanu, este la Eminescu orientare către organicitate pentru a rămîne noi înșine. La Byron și Vigny, pesimismul avusese alte cauze. Suferința lui Eminescu o accentuează diformul,

nearmonicul, absența sublimului, de unde tendința de a *zdrobi orînduiala* contemporană pentru a pune în loc alta. Dar ce e *zidirea* în raport cu eternul? „*Poți zidi o lume-ntregă*”, fără ca ordinea universală să ia act de aceasta. Propune Eminescu abandonul? Nicidecum. Îi repugnă doar utilitarismul burghez. În practică, poetul este un *constructor extraordinar*, un titan de tip romantic, unificînd sugestii din străvechi culturi asiatice cu esențe ale culturii europene, sub semnul unei armonizări a fenomenului autohton, local, cu universalul. Creația singură se împotrivesc neantului, constituindu-se într-un gigantic efort de apărare a umanului.

De nici un alt personaj nu poate fi apropiat mai semnificativ Eminescu, decît de legendarul Manole. Îi unește ideea jertfei de sine pusă la temelia operei, pentru a da expresie ideală existenței, pentru a zidi la modul demiurgic. *Luceafărul* și *Meșterul Manole*, se înscriu, în idealitatea lor, în aceeași categorie a simbolismelor creației. În mitul de la baza baladei, Mircea Eliade observa exact: „que les rituels de construction présupposent eux aussi l'imitation plus ou moins explicite de l'acte cosmogonique” ... ⁽⁶⁾. Același fundal înalt, aceeași decizie de a depăși prin creație *temporalul* conferă *Luceafărului* un nimb mitic. Și în baladă și în poemul eminescian, jertfa și sublimul sînt valori interșanjabile. Simbolic, meșterul din baladă, fragment dintr-o foarte întinsă frescă folclorică, aparține unui ev multiseclar al preraphaelismului nostru poetic. *Luceafărul* continuă un impuls generos, ilustrînd ridicarea unui motiv popular la o nouă dimensiune prin intermediul unui artist de geniu, cu virtuți renaștentiste. Important e că și dintr-o perspectivă și din alta, am creat în spirit propriu, cu o vie conștiință a eternului. La modul figurat, *Meșterul Manole* și *Luceafărul*, înrudite organic, sînt pentru noi ceea ce au fost pentru realitatea romană imensul Coliseum sau pentru medievale arhitectura uriașă a unei catedrale gotice.

Pe cînd la francezi glasul lui Montaigne exprimă tendința spre scepticism (rezumată în interogația: „*Que sais-je?*”), iar acela al lui Descartes aspirația spre certitudine, pe cînd vitalitatea italică se revărsă la modul frenetic, deschisă spre realități, pe cînd literaturii spaniole îi este caracteristic un miraj al eroicului, cum remarcă Ortega y Gas-

set (?): „Vida española, digamoslo lealmente: vida española, hasta ahora, ha sido posible sólo como dinamismo“ (Viața spaniolă, s-o spunem cinstit: viața spaniolă, pînă acum, a fost posibilă numai ca dinamism), — literatura română pune aproape pe același plan acțiunea și meditația. Aici, *a trăi* este aproape sinonim cu *a crea*, cu *a lupla*, dar și cu *a cugeta*. Producții folclorice semnificative traduc la români respectul faptei, motiv pentru care balada, comparabilă cu medievalele *chansons de geste* sau cu hispanicele *romances* (în care Karl Vossler vedea: „el género literario más nacional y original de los españoles“) (8), a cunoscut o difuziune excepțională. Simbolizări ale eroismului și demnității, protagoniștii din balade apar în dimensiuni hiperbolice, concretizînd idealurile unor epoci dure, devorate de năzuința libertății. Circumstanțe nefaste au generat mereu aminări. Nici o tentativă de a elabora o epopee a poporului român, pînă la Sadoveanu n-a reușit. Imperativul de a exista ca națiune s-a materializat literar într-un militantism energic; cronicarii, Școala Ardeleană sînt exemple. Ulterior, la Eminescu și Caragiale, la Sadoveanu, Iorga, Arghezi și contemporanii lor, continuă același ton militant; investit cu noi trăsături militantismul, cultivat astăzi deasemenea, corespunde unui ethos cu baze populare, așadar cu rădăcini în experiența milenară.

Eminescu se consideră angajat în marile dezbateri sociale; nemulțumit, tribunul recurge la chemări incendiare ce fac din el un Savonarola al indignării dezlănțuite. Și la alții se manifestă fecund ironia, armă a celor ce nu pot riposta altfel. Sub masca flegmatică, la Caragiale risul arde și mușcă, stigmatizînd sau compromițînd iremediabil. Eminescu și Caragiale sînt doi dintre marii revoltați ai literaturii române; Sadoveanu, mai tîrziu, este, în ciuda limbajului reținut, un alt mare revoltat. La suprafață, nuvelele unui Slavici par să aibă analogii cu sentimentalismul german din prozele de tipul *Dorfgeschichte*; prin modul în care anumite principii etice sînt încorporate în personaje, mai exactă este apropierea de clasicele *nuvele exemplare* ale lui Cervantes. La Creangă eticul se exercită în alt mod, cu alte mijloace, însă proverbele, sentințele, reflecțiile prozatorului propun, printre rînduri, aceeași lecție de bun simț. Inconsecvent în alte privințe, Macedonski se alătură contem-

poranilor săi, îmbrăcînd adesea toga unui cenzor casant. Toate acestea arată că militantismul și vocația socială sînt forme ale unui umanism activ, umanism care vizează o morală a eficienței. Întoarcerea în timpul nostru a esteticului către etic, observată (printre alții de un Hermann Broch) în literaturile din Apus, este la noi o preocupare veche. Nu pot fi ignorate monologurile metafizice în căutarea absolutului, însă răspunsurile la întrebările fundamentale arată, de cele mai multe ori, o atitudine refractară cețurilor depresive.

Pînă acum patruzeci—cincizeci de ani, literatura română a fost mai puțin o literatură reflexivă, întrebătoare, cît una de observație. Dincolo de momentele tragice, după tăcere, meditație, reculegere, viața redevine speranță. Existența nu e o monadă. Unei atitudini îi corespunde psihologci, deci și literar, un revers, un dublet, iar în cele din urmă alternanța lor duce la echilibrare. Deoparte gravitatea eminesciană, de alta risul lui Caragiale sau acela de alt gen al lui Creangă. Un Sadoveanu observator al lucrurilor, preocupat de omul pămîntului, și un Arghezi poet al omului în perspectivă universală. Vitalismul dacic se completează cu nevoia romană de claritate, ajungîndu-se la ceea ce A. Joja numise figurat „apolinizarea fondului dionisiac“ (9). Sentimentul tragicului se despovărează prin raportare la *cosmos* (care, etimologic, înseamnă: frumusețe, podoabă), sau la forța regeneratoare a naturii. Chiar și posacul Nietzsche găsea (în *Originea tragediei*) că risul are un rol eliberator, făcînd posibilă suportarea urîtului existenței. Explicație însușită de moderni. „Risul și veselia — declară un clasicizant român — sînt piperul și sarea vieții și, în același timp, singurele lucruri omenești“. Reflecția lui Hogăș putea fi subscrisă în totul de Rabelais. Lui G. Topîrceanu (care pregătea un amplu eseu estetic *Despre ris*, neîncheiat), umorul îi părea un însemn al inteligenței; inteligent, așadar, ar fi tot una cu „deștept sau treaz, neadormit“. Proștii nu au umor. Autopersiflarea ține și ea de inteligență, presupunînd capacitatea de a te dedubla, de a ieși din sine. La majoritatea umoriștilor români, risul nu izbucnește fiziologic în cascade, fiind mai degrabă o manifestare a spiritului. Mîhnirea lui Sadoveanu (denominativ comun al stă-

rilor elegiace) este forma unui stoicism ne-amar, eliberator. Când umbra acestor mihniri se împrăstie, la Sadoveanu găsim momente de voioșie, care nu au, desigur, rezonanțele unui Creangă, dar vin din aceleași surse. Și la un scriitor grav precum Camil Petrescu, se exteriorizează ca la Eminescu un umor de idei, rece. Există un umor negru? Urmuz nu e cel mai bun exemplu; modalitatea lui de a releva absurdul se menține în tonalități clare.

Scopul culturii naționale, considera un teoretician al istoriei, este de „a menține și dezvolta la un popor conștiința de sine“, pentru ca apoi să contribuie pe măsura disponibilităților lui, la „însuși progresul universal“⁽¹⁰⁾. Literatura română, componentă a culturii naționale, răspunde acestor deziderate. S-a vorbit de secolul lui Voltaire și de epoca lui Goethe (*Geist der Goethezeit* zice H. A. Korff). De ce n-am vorbi, din unghiul nostru de vedere, de epoca lui Eminescu sau de aceea a lui Sadoveanu — Arghezi — Blaga? O neconținută mișcare de planuri, de la materia care cîntă pînă la incandescențele spiritului, de la individual la social, de la tensiunea dramatică la calmul înțelepciunii, — iată ipostaze ale unei creații în care omenescul, conștiința și acordul cu natura sint coordonatele unui ethos rațional. În centrul acestei literaturi stă omul, care, după raționamentul unui personaj sadovenian, „trebuie să fie stăpîn, adică liber“. A cunoaște și înțelege omul e un ideal permanent, concretizat estetic în interesul pentru biografie și portret. Tentativele ermetice ori gratuit-absurde, care acuză divorțul dintre literatură și viață n-au avut răspundere. Sau n-au fost receptate.

3

Lui Keyserling, peisajul spaniol, pietros, torid, îi apărea ca o prelungire a deșertului african, de unde concluzia că prin temperatură și fantastic „Spania «în sine» nu aparține Europei, ci Africii“ ... Pe români, filozoful de la Darmstadt îi anexa, la fel de bizar, spiritului bizantin, pe motiv că „aristocrația care domina pînă în ultima vreme era de origine aproape exclusiv greacă“⁽¹¹⁾. Pe ideea de împru-

mutare masivă din cultura franceză apăsau la începutul secolului N. I. Apostolescu (*L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, 1909) și Pompiliu Eliade (*De l'Influence française sur l'esprit public en Roumanie*, 1909), pentru ca în perioada interbelică B. Fundoianu (combătut de E. Lovinescu) să vadă în literatura română o „colonie“ dependentă de aceleași modele. Realitatea e alta. Între orient și occident am urmat propriile noastre modele. Fenomenul de internaționalizare a curentelor nu sfirșește cu nivelarea lor, căci intervine o *mise en scène* deosebită de la o literatură la alta. Romantismul, simbolismul, expresionismul și celelalte au la noi un timbru diferențiat. Nu interesează cît împrumută o literatură de la alta, ci cît folos rezultă din astfel de împrumuturi pentru afirmarea propriei vocații. Unui Ortega y Gasset nu i s-a contestat de loc originalitatea, care la el „constă în felul cum a preluat și îmbinat cultura germană și franceză“ ... Observația aparținînd lui Ernst Robert Curtius⁽¹²⁾ merită audiență.

O a treia mare sinteză s-a conturat în literatura interbelică; miticul și rapsodicul coexistă cu tehnicile moderne în vers și roman. Deoparte cosmicul, ascensiunea spre astral, de alta tentațiile spre abisal și microcosm. Poezia modernă (Arghezi, Blaga, Barbu) tinde spre deconspirarea absolutului; contingentul și transcendentul, cerul care urcă și divinitatea care coboară alimentează monologuri la nivelul liricii europene. Tabloul poate fi pentru privitorul străin revelator în ordinea valorii. Proza evoluează spectaculos. După mai vechile proze de *exteriorități*, cu personaje „en surface“, proza analitică, de *interiorități*, duce spre personajul *épais*, în trei dimensiuni, proteic, fluctuant, abordat cu instrumentele psihologiei noi. De menționat în alt sens, cele cîteva zeci de pagini lăsate de Urmuz, situate la originea „absurdului“ european. E una din prioritățile noastre. Altă sinteză se produce după al doilea război mondial, sub ochii noștri. Sinteze ca acestea afirmă prin reliefare concentrată unitatea interioară, permanențele și mutațiile revelatorii. Ce trăsături ale literaturii de astăzi pot atrage atenția în sensul conceptului de „universal“? De observat, la creatori din generații diferite, un ethos al *participării multiple* la dezbaterile cetății. Mesajul explicit coexistă în poezie

cu mesajul închis, de pură sugestie. Sensibilă la mutațiile istorice, literatura ultimelor decenii a reținut din exemple mai vechi sau mai noi aspirația către un sens ascendent al vieții. Cu alte cuvinte ideea de participare trebuie înțeleasă și pe plan mai larg, ca deschidere spre universal, cu alte perspective decât în poemul lui Costin de acum trei veacuri, dar cu aceeași sete de inițiere în zonele de sus ale existenței și în același limbaj grav. În individ este căutat înaltul și adîncul, însuși sufletul umanității.

În latura filozofică, de observat permanența unor debateri multimilenare, reluînd, prin intermediul unor figuri simbolice, problema cunoașterii și disputa cu forțe ostile. Accentele solare, stenice, în poezie, nu înlătură sentimentul absurdului, căruia Albert Camus îi găsea originea încă la cei vechi. Important este însă că, dincolo de umana clipă de tristețe, triumfă, fie și în pagini elegiace, un suflu de umanitate ce-și reia îndrăznelile. Contactele reînnoite cu istoria națională refac, în forme diverse, de la poet la poet, sentimentul certitudinii primejduite. De la Costin și Eminescu pînă astăzi, se constată că dezolării individuale i se opune ca fenomen pozitiv contactul afectiv cu pămîntul țării, care face să regenereze precum în mitologie forțe proaspete. Dacă interesul pentru natură ca pitoresc și descripție a scăzut, în schimb cîștigă teren altceva; corespondențele tainice cu o Natură misterioasă, revelația umanului în funcție de arcanele unei Naturi complicate. Reflexivitatea se suprapune percepției directe, fruste, cunoașterii prin simțuri. În dialectica relațiilor dintre om și cosmos au apărut elemente noi, determinate sau propulsate de progresul contemporan al tehnicii. Ochiul și urechea aspiră să treacă dincolo de limitele de pînă acum. Într-un vechi poem al lui Heliade se puteau găsi, înainte de *Luceafărul* eminescian, primele aluzii cosmice din poezia românească. F. Sieburg observa că „literatura franceză nu vrea să abordeze cosmicul“. La zeci de poeți contemporani nouă, cosmicul e un fenomen curent. De menționat, în paralel, tensiunea dramatică, prometeismul, sfidarea ordinarului, confruntarea efemerului cu eternul, într-un cuvînt afirmarea unui omenesc și a unei conștiințe mîndre. Întrebările abundă, pateticul pare obnubilat sub presiunea intelectului, experiențele istoriei sînt reinterpretate din perspectivă modernă. Pe o mare

întindere, poezia ultimilor zece—cincisprezece ani practică ridicarea de la narcisismul strict la Idee, la Umanitate.

Să distingem, încăodată, în lirică și în epică, o fertilă conștiință a continuității, care dă un sens eforturilor omului modern, devorat de proiecte imense. În contactele cu istoria, descoperim, neîncetat, linii de forță și pretexte de reflecție. Realitatea și mitul, relativul și absolutul traduc în debaterile din romanul actual dimensiuni ale unui mod românesc de a exista. Aspirația către adîncime trebuie văzută psihologic și moral, ca o nevoie acută de integrare lucidă într-un flux, de aceea romanul - problemă, plin de întrebări, concordă — în felul lui — cu nevoia de profunzime din lirică.

4

Un „premiu european“ era atribuit înainte de al doilea război mondial unor opere provenind din literaturi „neeuropene“. Ce vrea să zică însă „neuropean“? Calificativ contradictoriu, aplicat literaturilor fără circulație amplă, acest termen a format obiectul unei debateri savante (*Le III^eème Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée*, Utrecht, 1961), cu concluzia că nimic nu justifică ignorarea lor. Un obstacol rămîne limba. Dificultatea cunoașterii *directe* a literaturilor în limbi neuniversale va constitui mult timp un impediment serios în calea universalizării. Unui filozof contemporan îi aparține observația că o limbă se vorbește pe sine prin oameni, devenind — pe plan artistic — ceva similar cu anticul Logos, care supune totul voinței lui. Cum „poezia și cuvintele au *sensibilitatea* ca punct originar și final“, notează la rîndul său Paul Valéry⁽¹³⁾, cum drama poetului este de a nu găsi în resursele limbajului cuvîntul „potrivit“, se pune întrebarea dacă traducerea își realizează țelul. Cum să *transpui*, să găsești *echivalențe* dintr-o limbă în alta. Pe lingă cuvinte cu rază mare de acțiune, sînt altele cu valori afective locale. Cum să traduci, fără a trăda, stări ca: „*dulce jale*“, „*vara doina mi-o ascult*“, „*și mîndră-n toate cele*“ sau „*adormind de armonia / codrului băutul de gînduri*“... Într-un *dicționar de terminologie literară* în curs de elaborare în Franța, trei cu-

vinte: *doină, dor, colind* — vor figura în categoria termenilor de maximă specificitate românească. Altelealte cuvinte sînt imposibil de tradus. Nu numai poezia, dar și proza unui Sadoveanu, aceea a lui Matei I. Caragiale, se bazează adesea pe structuri unice, în principiu neconvertibile. Să renunțăm la traduceri? Ar fi, desigur, o eroare. Literaturile antice sînt difuzate numai prin traduceri, cunoscătorii direcți fiind tot mai puțini. Multe din cele moderne, la fel. Prin difuzarea limbii române la numeroase universități străine, prin traduceri de opere valoroase, prin antologii, sînt perspective ca scriitorii reprezentativi, clasici, să ajungă la o universalitate autentică, reală. Există numeroase traduceri din Eminescu, Caragiale, Creangă, Sadoveanu, Arghezi, Rebreanu, Zaharia Stancu, din mulți alții, inclusiv din generațiile tinere⁽¹⁴⁾. Prin calități deosebite, alți scriitori îndeplinesc condițiile unei universalități *potențiale*.

5

Figuri cu antecedentă străină s-au încorporat, datorită împrejurărilor, în substanța altor culturi. Înaintașii lui Beethoven erau olandezi; Joseph Conrad, scriitor englez, e de origine polonă, iar un Julien Green, scriitor francez, de origine americană. S-ar putea cita exemple de acest gen la noi, pentru a conchide că de radicală a fost integrarea lor în fondul gândirii românești. Pe de altă parte, din cuprinsul acestei spiritualități s-au desprins valori remarcabile, ele afirmându-se într-un mod sau altul în alte literaturi. Am fost receptivi, însă am și dat, în schimb, figuri importante, între care un Antioh Cantemir, clasic al literaturii ruse din secolul al optprezecelea. Dora d'Istria e pseudonimul Elenei Ghica, publicistă din generația lui Alecsandri, stabilită (după o dramă matrimonială) la Florența, unde va deveni propagatoare a culturii române. Elena Văcărescu, scriitoare de limbă franceză, s-a impus atenției lui Proust, Valéry și Anatole France. Rezonanțe folclorice românești sînt evidente în volumele sale (*Le Rhapsode de la Dâmbovitza, Nuits d'Orient* și altele). Anna de Noailles, descendentă din Brîncoveni, ocupă în poezia franceză un loc de prestigiu. Un transilvănean din generația lui Re-

breanu, Peter Neagoe, pictor cu studii în Germania și Franța, se face cunoscut un moment ca prozator american, cu personaje din România. Plecat de la București, unde ca adolescent redactase cu Ion Vinea revista *Simbolul*, Tristan Tzara fonda la Zürich în 1916, împreună cu alții, mișcarea dadaistă. La Panait Istrati, ca scriitor bilingv, Pierre de Boisdeffre distingea recent că „apelul tainic la folclorul românesc și la sigiliul intim al limbii române nu au fost adulterate, ci, dimpotrivă, au intrat în franceză sub alte veșminte, căpătînd o formă nouă, vibrantă și poate cel puțin la fel de interesantă ca în limba română“⁽¹⁵⁾. După ce s-au manifestat ca poeți de limbă română, ieșeanul B. Fundoianu și brăileanul Ilarie Voronca, stabiliți la Paris, s-au înscris printre reprezentanții literari ai Rezistenței. Sîntem martori ai difuziunii mondiale pe care o cunoaște, de două decenii încoace, dramaturgia lui Eugen Ionescu, una din figurile de prim-plan ale teatrului de avangardă. E cazul să menționăm și doi esteticieni. Unul este Pius Servien (Piu Șerban Coculescu), autor a numeroase eseuri privind ideea de ritm, ca element specific, revelator, al limbajului liric. Paul Valéry îi prefașase în 1925 primele două lucrări; Paul Claudel, Henri Brémond, Paul Hazard, Jean Cassou îi salută tentativa de a reprezenta matematic principiile melodice ale ritmurilor⁽¹⁶⁾. Alt nume de menționat este acela la lui Matyla Ghica, teoretician al relațiilor analogice de la baza creației: *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paul Valéry îl elogia și pe acesta.

Literatura franceză păstrează mai mult decît altele, un ritm egal, evoluind la același nivel înalt de mai multe secole. Curba scrisului estetic la noi, după acumulări lente, a înregistrat un tempo alert, motiv ce determina pe E. Lovinescu, critic ponderat în judecăți, să afirme, că „în dezvoltarea vertiginoasă a literaturii noastre, jumătate de veac înseamnă aproape jumătate de mileniu“⁽¹⁷⁾. Aici intră în joc hiperbola pentru a ilustra plastic un fenomen, însă ideea de *recuperare* a întirzierilor reflectă o realitate. „Departate de a pași în pragul Europei cu mîinile goale (continua criticul), pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond și ca formă, ci și cu afirmații categorice,

solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale“⁽¹⁸⁾. Între dispariția lui Neculce, ultimul mare cronicar, și prima poezie a lui Eminescu nu s-au scurs mai mult de o sută două zeci de ani. Tot ce e specific național de la *Viața lumii* până la Blaga, de la *O samă de cuvinte* până la Sadoveanu și Marin Preda, marchează o linie de continuitate, într-o vizibilă ascendență. Valori precum Eminescu, Caragiale, Creangă, ca Arghezi, Blaga sau Ion Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Călinescu, cărora li se adaugă importanți scriitori în viață, configurând dimensiuni ale geniului creator românesc, pot sta alături de personalități ale oricărei literaturi. Proiecte temerare, pentru a căror înfăptuire o viață de om nu era de ajuns, demonstau în secolul al nouăsprezecelea o nobilă aspirație către monumental. He-liade, Hasdeu, Eminescu, iar în secolul nostru Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Călinescu fac parte din categoria prestigiosului Cantemir. Comparația cu scriitori din alte literaturi oferă celui ce privește atent panorama literaturii române cote și valori demne de stimă. Perspectiva de a ne integra prin opere importante în fluxul valorilor universale apare ca un efect al maturității depline.

Iași — Văratec (1970—1973).

NOTE • REFERINȚE

CUPRINS

<i>Personalitatea — un mod de convergență</i>	7
---	---

I. CONSTANTE ȘI METAMORFOZE

Despre personalitatea literaturii române	13
De la mit la literatură	86
Dimensiuni ale fantasticului	100
Interludii balcano-orientale	112



II. CÎTEVA REZONANȚE

Eminescu : metamorfozele timpului	143
Caragiale sau dislocarea prezentului	153
Creangă : memoria timpului trecut	161
O viziune românească a existenței : Sadoveanu	168
Rebreanu sau afirmarea romanului	177
G. Călinescu : romanul situațiilor duble	188
Promovarea „fluidului”. Romanul profunzimilor	197
Arghezi : modernitate și suport popular	206
Blaga : modernitate și orizont mitic	216
Ion Barbu : o poezie a „modului interior”	227
Capitol deschis : Continuatori	238

III. PROIECȚII ÎN UNIVERSAL

Vocații și dimensiuni specifice	263
Note, Referințe	281
Résumé	289
Indice de nume	309

Redactor : VIRGIL CUȚITARU

Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1973. Format 54×84/16. Coli tipo 20

Tiraj 7550 exemplare legate

EDITURA JUNIMEA

PALATUL CULTURII IAȘI — ROMANIA



Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică
Iași, Str. Vasile Alecsandri nr. 6